Serviciul de Documentare

# ARTA PLASTICA

ANUL 4 Nr. 1 — 1957

# CUPRINSUL


| | | |
|---|---|---|
| Omagiu lui Brâncuşi .................................... | RADU BOGDAN.......... | 1 |
| Congresul artiştilor plastici sovietici ...................... | ION IRIMESCU .......... | 2 |
| O etapă semnificativă în evoluţia artei noastre contemporane | RADU BOGDAN ........ | 3 |
| Grafica lui Steriadi .......................................... | AMELIA PAVEL ........ | 19 |
| Francisc Şirato ............................................. | PETRU COMARNESCU.. | 24 |
| Arta populară, izvor de inspiraţie ....................... | I. VLASIU .............. | 29 |
| Ceramica ţărănească din Oltenia ......................... | PAUL STAHL şi PAUL PETRESCU........ | 36 |
| Expoziţia Antonio Berni .................................. | JESSIE DANU ........... | 40 |
| Prin sălile de expoziţie: Nutzi Acontz, R. Iosif, Gh. Vânătoru, G. Juster, J. Perahim, Brăduţ Covaliu, Şt. Mironescu.... | ION FRUNZETTI, AMELIA PAVEL, RADU BOGDAN | 43 |
| Ecouri artistice din străinătate ........................ | ........................ | 48 |
| Cronica ............................................. | .................... coperta | 3-a |


Coperta: DIMITRIE GHIAŢĂ — Flori de munte — *ulei*, 0,50 × 0,61 m.

---


Redactor şef: *DORIO LAZĂR*; Colegiul redacţional: *CORNELIU BABA, TITINA CĂLUGĂRU, CIK DAMADIAN, MIHAI DANU, MIRCEA DEAC, ION IRIMESCU, M. H. MAXY, JULES PERAHIM, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU.* Macheta artistică: *ANDREI CRISTEA*

Redacţia revistei, Bucureşti, Cal. Victoriei nr. 155, Telefon: 3.75.61

---

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă nr. 133 — 135, Bucureşti
Policromii: Imprimeria de Timbre, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, Bucureşti
Fotografii: « Decorativa ». şi Nicolae Ionescu

# ARTA PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

1—1957


# OMAGIU LUI BRÂNCUȘI

S-a stins din viață, în atelierul său de la Paris, cel mai celebru sculptor al acestui veac, fiul de țăran romîn, desprins de pe plaiurile Gorjului natal, Constantin Brâncuși.

De unde această faimă universală, acest renume fără precedent pentru un artist romîn, pornit cîndva pe meleagurile străine, sărac pînă la ultima limită, neajutat și multă vreme neînțeles de nimeni?

Începuturile artei sale, ce pot fi urmărite în expoziția retrospectivă cu opere aflate în țară, organizată de Muzeul de Artă al Republicii, păreau să prevestească un creator — foarte sensibil și înzestrat — care prin factură și viziune se înscria în marea linie tradițională a sculpturii clasice. O seamă de lucrări stau sub semnul gîndirii și simțirii plastice a marelui Rodin, care l-a cunoscut și apreciat printre cei dintîi. Curînd însă, către sfîrșitul primului deceniu al veacului, din ce în ce mai mult preocupat de soluțiile sintetice ale formei, de expresia ei stilistică, niciodată însă desprinsă de un conținut și semnificație spirituală, Brâncuși rupe cu tradițiile artei clasice, afirmîndu-se ca un creator și inovator profund original. Odată cu el, sculptura a căpătat astfel un sens nou, uluitor prin îndrăzneala și ineditul concepției care îi stau la bază.

Surprinzător și profund semnificativ pentru întreaga evoluție a artei lui Brâncuși este faptul că în ciuda caracterului ei atît de opus oricăror forme tradiționale, ea se reclamă totuși, și pe drept cuvînt, de la folclorul romînesc, de la formele sale primitive, cărora sculptorul în plăsmuirile sale le-a dat un înțeles nou, revelîndu-le pe plan universal esența spirituală.

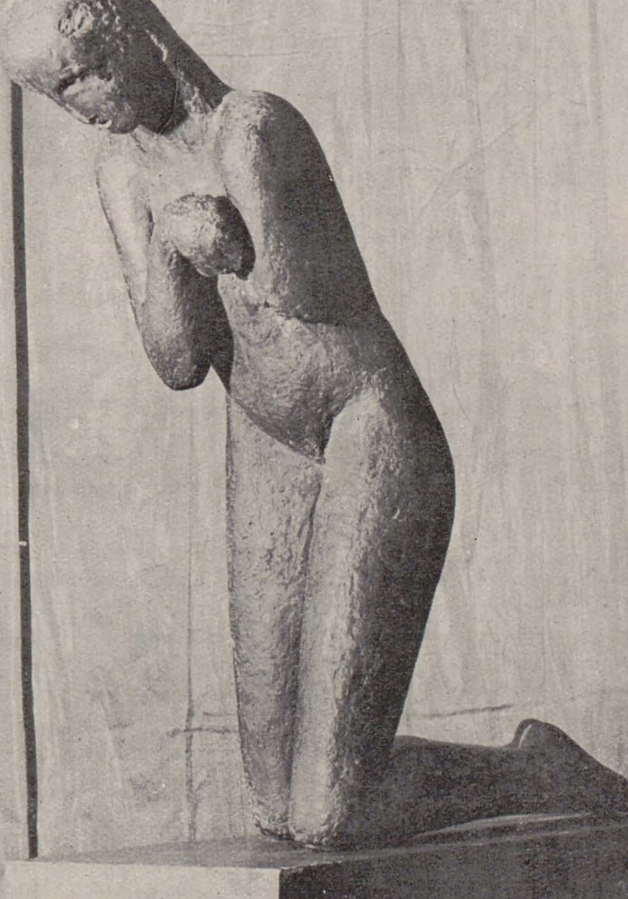
*Coloana fără sfîrșit* pe care Brâncuși însuși a înălțat-o în 1938 la Tg. Jiu, variantă ultimă a unui ciclu întreg de simboluri similare, își are originea și își găsește înțelesul în expresia sculpturală și ornamentală a stîlpilor de lemn ai pridvoarelor noastre oltenești, crestate romboidal. Părînd să se înalțe necontenit spre cer, ea întruchipează, printre altele, ideea permanenței geniului folcloric romînesc, al continuului său avînt creator spre cele mai înalte culmi.

Toate operele lui Brâncuși, chiar cînd înțelesul lor se lasă mai greu descifrat, au la bază o idee care tinde să exprime prin sinteza maximă a formei sensurile optimiste ale vieții, poezia ei — needulcorată — , bucuriile ei simple, minunile de fiecare zi ale naturii, surprinse în esența lor intimă. Brâncuși a iubit viața cu pasiune și din propriile sale gînduri culese și publicate de prieteni se desprinde necontenit entuziasmul cu care a întîmpinat-o. Ciclul de *Păsări măiestre,* simbol al ideii de zbor, feluritele variante ale *Oului*, simbol al creativității, nu sînt altceva decît expresii — adesea sugerate de elementul mitic al culturii folclorice — ale acestui entuziasm, ale acestei permanente capacități de prospețime și de minunare în fața a tot ceea ce presupune ideea de viață. Brâncuși n-a înțeles arta ca pe o imagine fidelă, fie ea chiar și interpretată, a naturii obișnuite. De aceea în opera sa de maturitate nu i-a imitat mai niciodată aparențele, ci s-a străduit, împrumutîndu-i sensurile, să creeze o natură nouă, cu valori proprii, în forme capabile să promoveze la rîndul lor o nouă imagine a monumentalului și spațialității. Neputînd fi, de fapt, niciodată imitat tocmai pentru că la baza artei sale se afla o gîndire autentică, o capacitate de plăsmuire necontenit inovatoare, Brâncuși a avut totuși epigoni care, oprindu-se numai la învelișul exterior al creației sale, la aspectele ei formale, au produs lucrări lipsite de conținut, de semnificație profundă, contribuind astfel la devierea spre abstractism a sculpturii moderne contemporane. Brâncuși însuși n-a înțeles însă niciodată că arta trebuie să fie o evadare din realitate ci a considerat-o întotdeauna creatoare de realitate, așa cum rezultă chiar din afirmațiile sale.

Brâncuși nu a fost numai un inovator al formelor de exprimare în sculptură, ci și al mijloacelor, al procedeelor, al tehnicii. Bronzului a știut să-i afle străluciri nebănuite, dînd astfel materiei noi înțelesuri, iar trunchiurilor și bîrnelor străvechi care i-au populat neîncetat atelierul le-a conferit, cioplindu-le de-a dreptul, o forță de expresie și un sens spiritual cu totul neobișnuite.

Odată cu dispariția lui Brâncuși piere o personalitate creatoare care a însemnat gloria întregii lumi artistice contemporane și gloria geniului romînesc afirmat cu maximă strălucire.

RADU BOGDAN



C. BRÂNCUȘI — Rugăciune — *bronz*, 113 cm.

# CONGRESUL ARTIŞTILOR PLASTICI SOVIETICI

ION IRIMESCU

SECRETAR AL UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

In Uniunea Sovietică şi în toate ţările unde realismul socialist este considerat ca o treaptă superioară a artei noastre contemporane, creatorii, teoreticienii şi toţi cei ce se preocupă îndeaproape de dezvoltarea artelor plastice pe acest drum, au urmărit cu un viu interes desfăşurarea lucrărilor Primului Congres al artiştilor plastici sovietici.

Nerăbdarea şi dorinţa cu care a fost aşteptat acest atît de însemnat eveniment, demonstrează că el s-a impus ca o necesitate hotărîtoare, izvorîtă din exigenţele din ce în ce mai stăruitoare, corespunzătoare de fapt noii etape de dezvoltare a realismului, exigenţe care şi-au şi materializat prezenţa în gîndirea şi conştiinţa creatorilor plastici.

Cu aceeaşi dorinţă vie de a găsi în concluziile acestui Congres răspunsurile pe care astăzi le datorim multiplelor întrebări ce ni se pun fiecăruia dintre noi şi în chip din ce în ce mai insistent în legătură cu viitorul drum al artei noastre plastice, am aşteptat şi urmărit cu toţii cu un viu interes firul dezbaterilor ce au decurs timp de şapte zile în istorica sală din Cremlin.

Ca participant trăiesc încă sub impresiile acestor memorabile zile, în care creatorii sovietici au căutat să-şi traseze orientarea şi perspectivele viitoarei lor creaţii.

Păstrînd linia unei înalte principialităţi, vorbitorii care au luat cuvîntul la aceste dezbateri, desbrăcîndu-se de orice resentimente de patimă şi suspiciune au dus discuţiunile într-un spirit de sinceritate şi colegialitate, fapt care a permis ca într-o atmosferă calmă să se dezvăluie cu mult curaj prezenţa nefastă a tuturor slăbiciunilor, a tuturor tezelor false şi greşitelor orientări, care au existat şi mai există încă pe tot parcursul drumului străbătut de realismul socialist.

Ceea ce a contribuit într-o mare măsură la eficacitatea criticelor aduse a fost ironia şi umorul cu care vorbitorii au căutat să înfiereze tot ceea ce constituie un factor dizolvant şi retrograd în creaţie. În acest sens am apreciat îndeosebi un foarte reuşit spectacol interpretat de plasticii sovietici, care în nenumărate scenete, au ridiculizat unele aspecte greşite din activitatea comisiilor de evaluare, de îndrumare sau jurizare, precum şi glumele pline de spirit în legătură cu unele lucrări proaste, sau cu absurditatea dogmatismului, de atîtea ori vizibil în activitatea unor plastici şi critici.

Problema centrală pe care s-au axat atît referatele cît şi discuţiile, a fost aceea a viitoarei orientări a dezvoltării artelor plastice sovietice.

În legătură cu această ideie, vorbitorii au arătat că o societate clădită pe principii de viaţă progresiste, nu poate avea ca expresie a spiritului ei înaintat decît o artă progresistă care nu poate fi decît arta realismului socialist.

Şi pentru această formă superioară a artei este nevoie de a se înlătura ideia că dogmatismul ar fi cituşi de puţin compatibil cu metoda realismului socialist.

Este nevoie de asemenea să se dea absolută libertate artiştilor de a-şi manifesta cît mai liber şi multilateral concepţiile şi iniţiativa lor creatoare.

Fiecare să meargă pe propriul său drum, potrivit personalităţii şi posibilităţilor sale de exprimare, factorii esenţiali cu un permanent caracter inovatori ce îmbogăţesc şi înfrumuseţează formele de exprimare şi dau adîncime conţinutului uman al artei.

Poporul sovietic, care şi-a format gustul pentru pictură şi sculptură la marea şcoală a realiştilor ruşi, nu are nevoie — au arătat în mod hotărît mai toţi vorbitorii, de o artă naturalistă, inexpresivă, de o artă plată şi de un fals retorism care ani de-a rîndul au sărăcit şi compromis ideia realismului socialist, transformîndu-l dintr-o concepţie înaltă despre artă şi viaţă, într-o îndeletnicire fotografică meşteşugărească, lipsită cu totul de sentiment, gîndire şi pasiune.

În acest sens ei au arătat deschis şi cu mult curaj că, pe lîngă creaţii care fac cinste prin înaltul lor nivel artistic, roiesc o puzderie de lucrări de o revoltătoare mediocritate, care, chiar dacă nu pot întuneca strălucirea celor dintîi, produc grave confuzii şi bagatelizează înaltele idei ale celui mai progresist curent artistic contemporan.

Elucidarea multor probleme de creaţie şi mai ales combaterea fără drept de apel a acelora care au frînat într-o bună măsură mersul înainte al artei sovietice au o importanţă ce depăşeşte cu mult sfera acesteia.

Concluziile Congresului vor constitui puntea de unire şi în gîndirea creatoare a tuturor plasticilor nu numai din ţările de democraţie populară, ci şi a acelora din ţările capitaliste, care luptă pentru promovarea unei arte realiste.

Pe noi evenimentul important al Congresului ne-a găsit în plină efervescenţă a unei lupte dîrze pentru găsirea sensului adevărat al artei noastre viitoare pe drumul realismului socialist.

Plenarele secţiilor şi în special Plenara secţiei de pictură au dezbătut multe din problemele ce sînt legate de destinul artelor plastice în ţara noastră.

Parcurgînd acelaşi drum, problemele artei sovietice sînt, în majoritatea lor, şi problemele noastre.

Intrebarea: Încotro trebuie să meargă arta? — pe care plasticii sovietici o pun Congresului este şi întrebarea noastră, iar răspunsul pe care l-a dat Congresul este şi răspunsul pentru noi.

Arta noastră plastică contemporană nu poate fi în esenţa ei decît realist socialistă, dezvoltată pe linia tradiţiilor artei noastre naţionale.

Însă şi la noi adevăratul spirit inovator şi nobil al realismului socialist a fost de multe ori desconsiderat şi chiar călcat în picioare, fie de oportunismul şi mercantilismul multor pseudo-artişti, fie — şi aceasta din nefericire în multe cazuri — de nepriceperea unor oameni din unele posturi de conducere tutelară, răspunzători de îndrumarea artei noastre plastice.

Sub paravanul multor adevăruri de fond, pe care unii, bagatelizîndu-le, le-au transformat în lozinci seci şi foarte comode pentru mediocritate, cum ar fi bunăoară: artă pentru popor, lupta contra formalismului, artă duşmănoasă pentru clasa muncitoare, arta desprinsă de viaţă şi realitate, arta cosmopolită, etc., etc., s-au strecurat în tihnă viciile cele mai nefaste realismului socialist, ca: naturalismul, fotografismul, poleirea realităţii, schematismul, eroismul convenţional, retorica falsă, cultul personalităţii, trivialitatea şi cel mai dizgraţios prozaism

În luptă cu concepţiile sănătoase ale multora dintre creatorii noştri de valoare, tineri sau bătrîni, aceste vicii au fost apărate cu îndîrjire de «principiile» rigide ale unui dogmatism absurd.

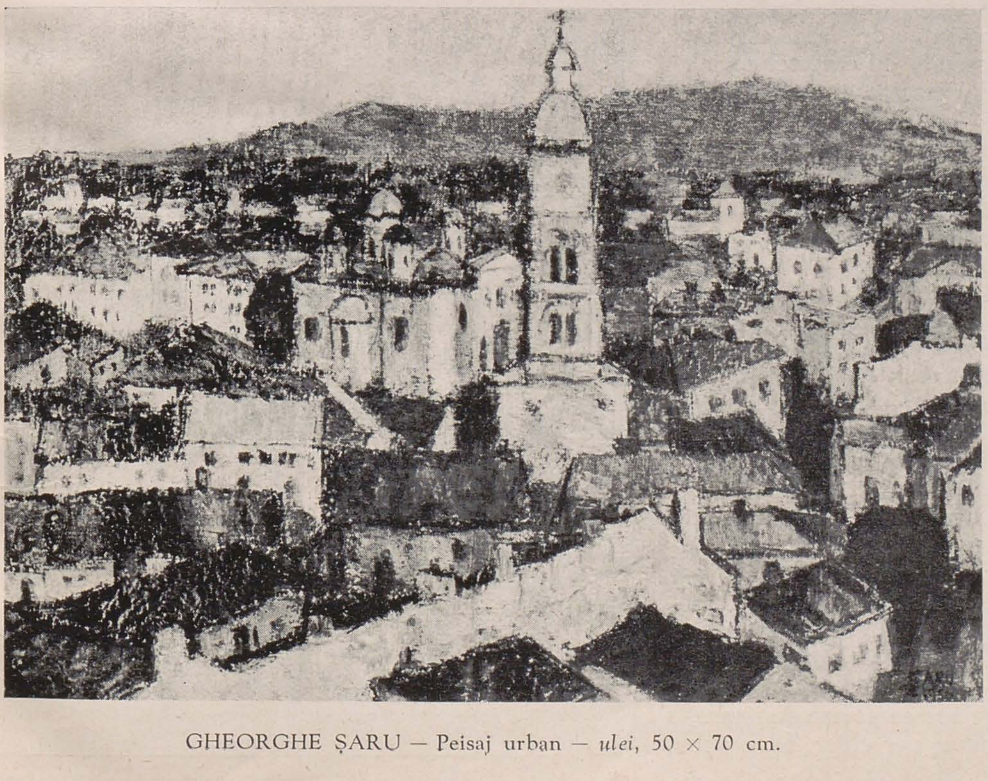
Congresul artiştilor plastici sovietici a dezvăluit aceleaşi racile dezastruoase pentru arta lor şi ne-a arătat că îndepărtarea lor imediată din drumul realismului socialist constituie pentru adevăraţii creatori datoria sfîntă a ostaşului care îşi apără patria în primejdie.

Aceasta este explicaţia motivului pentru care cei mai buni creatori ai noştri s-au interesat îndeaproape de tot ce confraţii lor sovietici au discutat în momorabila sală a Cremlinului, discuţii care, de bună seamă, vor contribui şi la clarificarea multora dintre problemele noastre de creaţie, fapt necesar renaşterii realismului socialist romînesc.

# O ETAPĂ SEMNIFICATIVĂ ÎN EVOLUŢIA ARTEI NOASTRE CONTEMPORANE

RADU BOGDAN

LUCIAN GRIGORESCU — Vedere din Tulcea — *ulei*, 89 × 100 cm.

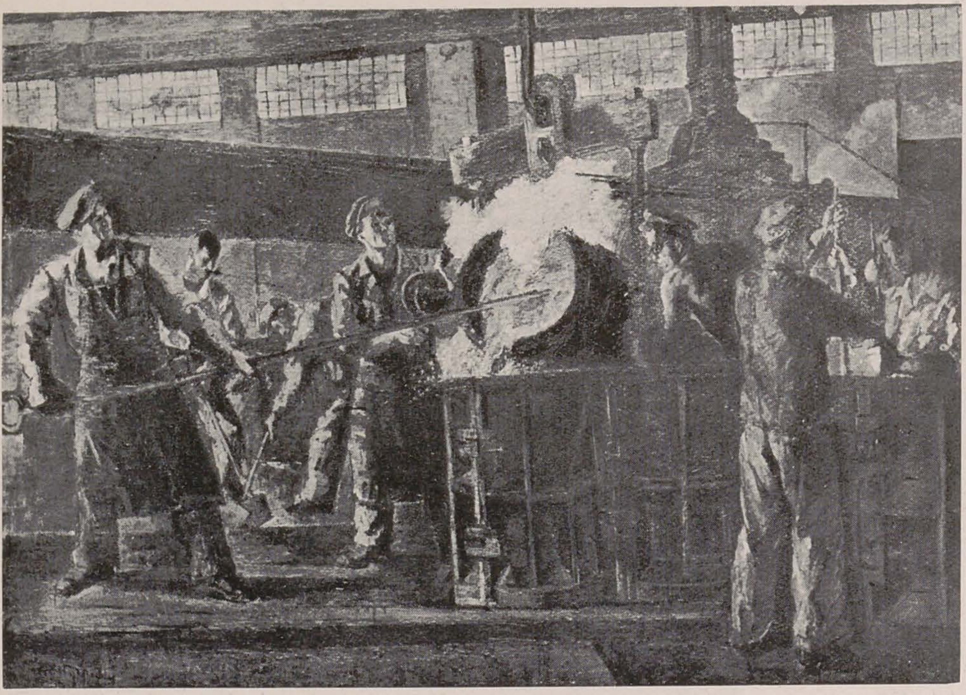


GHEORGHE ŞARU — Peisaj urban — *ulei*, 50 × 70 cm.

Acum cîteva luni s-a închis Expoziţia Interregională de Artă Plastică de la Bucureşti. A fost una din expoziţiile cel mai mult şi mai aprig discutate în cercurile de artişti. Faptul e firesc: am fost martorii unei manifestări de ansamblu izvorîtă din simţirea şi gîndirea sinceră a fiecărui artist, cu mijloacele care i-au stat la îndemînă, cu înţelegerea şi pregătirea de care a dispus. Desigur, au existat deficienţe, fie de orientare, fie de realizare profesională, şi asupra acestora vom reveni. Importanţa acestei expoziţii, aportul ei pozitiv, nu trebuie însă minimalizate: ea a însemnat expresia emoţionantă — tradusă pe planul unei măiestrii adesea admirabile — a numeroşi artişti care pînă nu de mult au suferit rigorile sufocante ale dogmatismului şi falsului realism. Mai mult chiar, se poate afirma cu certitudine că din punctul de vedere al calităţii estetice am asistat la o manifestare artistică mult superioară Expoziţiilor anuale de stat sau interregionale de pînă acum. Un sentiment robust, de vitalitate, prospeţime şi optimism, o dragoste pentru culoare şi lumină, o fineţe a sensibilităţii, o dezinvoltură şi siguranţă în exprimare, au caracterizat-o. Talente avem numeroase şi putem aspira — pe măsura evoluării în timp — la o artă de cea mai bună calitate.

Trecînd la analiza expoziţiei — privită ca fenomen — trebuie să recunoaştem că ea oglindeşte încă anumite contradicţii, inerente procesului de dezvoltare dialectică a artei noastre, contradicţii, pe care vom avea prilejul să le amintim. Totuşi, ţinem să precizăm de pe acum că e vorba de o etapă şi nu trebuie să considerăm această etapă ca un punct final, ci doar ca o expresie, vremelnică, a unei faze de clarificare, de experimentare şi de eforturi comune, în vederea ţelului suprem urmărit: arta epocii şi statului nostru socialist, artă în acelaşi timp realistă, capabilă adică să exprime în forme inteligibile adevărul.

În acest sens, acum zece ani, odată cu revoluţia întregului domeniu al culturii, arta noastră, prin reprezentanţii ei cei mai autorizaţi dintre care n-au lipsit nume ca Ressu, Iser, Medrea, Ciucurencu şi Lucian Grigorescu, şi-a definit clar şi fără echivoc menirea: aceea de a pătrunde în mase, de a le educa, de a le stimula conştiinţa civică,



M. H. MAXY — Turnătorie la Hunedoara — *ulei*, 150×220 cm.

promovînd tot cea ce susține cauza socialismului, cauza întregului popor, și combătînd tot ceea ce i se împotrivește.

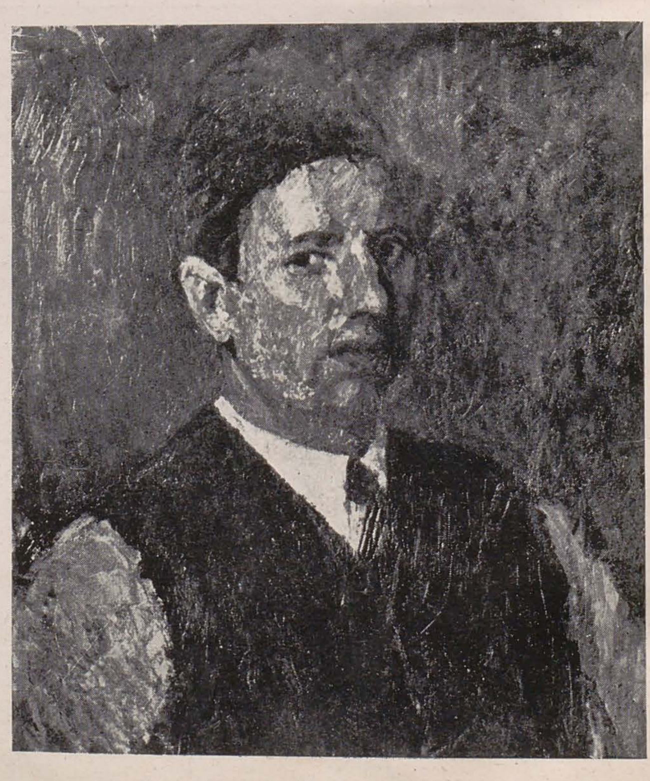
Cred că nu greșesc afirmînd că, în linii mari, cele precedent enunțate oglindesc însăși esența poziției partinice în artă. O simplă enunțare, oricît ar fi fost ea de clară, nu putea însă singură să rezolve traducerea unei astfel de poziții în practică. Consecvenți ideologiei marxist-leniniste, ținînd seama de condițiile istorice și sociale ale realității noastre, pentru aceasta trebuiau elaborate și folosite metode. Ele trebuiau să aibă la bază o temeinică studiere și cunoaștere a fenomenului artistic, a procesului de creație, fără să neglijeze că aici este în primul rînd vorba de oameni, și avînd necontenit în vedere rolul social al artei. Problema era delicată. Se cerea competență, spirit de răspundere, un plan de organizare bine gîndit și mai presus de toate multă răbdare; pentru noi experiența era nouă.

Astăzi avem înapoia noastră aproape un deceniu de experiență artistică. Principiile generale, țelul care a călăuzit-o, au fost juste. Nu putem trece cu vederea realizările obținute. Mulți artiști, printre ei, alături de cei citați mai sus, Baba, Miklossy, Jalea, Irimescu, Vida, Anghel, Szönyi, Perahim, Vlad, Gh. Ionescu, Szábo Béla, Ligia Macovei, și încă numeroși alții, ne-au dat lucrări valoroase. De asemeni avîntul pe care — ca genuri — l-au luat în acești ani pictura de compoziție și sculptura monumentală, gravura și ilustrația de carte, constituie o realitate. Așa dar, orientarea a fost justă; dar asupra modului cum ea a fost tradusă în practică trebuie să chibzuim și să tragem învățăminte de viitor, căci fără îndoială că, dacă nu s-ar fi făcut în toată această perioadă și anumite greșeli, rezultatele ar fi fi fost mult mai îmbucurătoare.

În general, metodele au fost improvizate, iar unora dintre activiștii de partid precum și unora dintre factorii de răspundere din aparatul administrativ de stat și din conducerea Uniunii Artiștilor Plastici, competența profesională, în aplicarea și elaborarea lor, le-a lipsit. În aprecierea procesului de creație aceștia nu au procedat cu înțelegere și pricepere. Ei au forțat prin mijloace arbitrare și împotriva bunului simț ritmul de trecere de la o artă burgheză, individualistă, la o artă de larg răsunet public, cu caracter social. Au încercat transformarea artistului peste noapte, recurgînd adesea la mijloace administrative de ingerință și la un limbaj critic de invectivă care puteau cel mult să-l timoreze, să-i rănească sensibilitatea și demnitatea, și să-l determine la o atitudine conformistă, oportunistă, dar nu puteau să-i dea ceea ce îi era în primul rînd necesar: o solidă pregătire profesională și ideologică, o capacitate de orientare cu larg orizont, o cultură plastică multilaterală.

Totodată, datorită unor teze și formulări în principiu bine intenționate, dar insuficient controlate și adesea foarte dubioase, dacă nu chiar false sub raportul adevărului estetic, unii dintre cei ce au jucat un rol activ în procesul de îndrumare au ajuns la o gravă confuzie a noțiunilor de realism, realism socialist, naturalism, impresionism, expresionism și formalism. Prin realism ei înțelegeau tot ceea ce se apropia de limbajul și imaginea fotografică: dacă implica o atitudine și oglindea un aspect pozitiv, sau părea să combată unul negativ, se numea realism socialist; dacă era lipsit de atitudine sau descria un aspect negativ se numea naturalism. Aproape tot ceea ce, ca imagine, evada din sfera copiei servile a naturii era socotit formalism, iar la un moment dat, în mintea lor, naturalism, impresionism și formalism, ajunseseră să însemne una. În îndrumarea dată artei și sub imperiul acestei confuzii de noțiuni a sfîrșit prin a triumfa uneori un academism dogmatic, sterp și desuet, care a obosit pe mulți artiști, i-a scîrbit, i-a descurajat și le-a strivit personalitatea. E adevărat, artiștii autentici, mai bogați în experiență creatoare și mai siguri în orientarea lor profesională, au știut, în general, să reziste ingerințelor punînd în cumpănă întregul lor prestigiu pentru a ajuta la îndreptarea greșelilor, și aceasta trebuie apreciat. Nici Ciucurencu, nici Baba, nici Lucian Grigorescu, nici Henri Catargi, nici Dumitru Ghiață, nici Medrea, nici Anghel — ca să nu mai vorbim de Pallady — deși au avut uneori de suferit în demnitatea lor de artiști, n-au încetat vreo clipă de a face artă. Pe lîngă ei, o seamă de artiști tineri, împinși la izolare, au continuat să lucreze în pofida tuturor greutăților, luptînd cu multe neajunsuri, și contribuind la promovarea unui meșteșug de bună calitate. Factorul cel mai im-

PAVEL CODIȚĂ — Autoportret — *ulei*, 55 × 45 cm.



HENRI CATARGI — Natură statică — *ulei* 84×100 cm.

portant, factorul prim şi determinant în îndreptarea greşelilor şi în schimbările în bine care au survenit, l-a constituit Congresul al XX-lea al partidului comunist al Uniunii Sovietice şi hotărîrile celui de al II-lea Congres al partidului nostru, care au creat starea de spirit necesară unei temeinice revizuiri de metodă în îndrumarea şi aprecierea artei.

Întregul proces de frămîntări şi contraziceri rezultat de pe urma erorilor făcute la noi a dus la anumite consecinţe în dezvoltarea însăşi a artei; aceasta priveşte îndeosebi calitatea picturii tematice compoziţionale şi proporţia ei în raport cu celelalte genuri ale picturii, mai ales cu cel al peisajului. La cele arătate se adaugă şi faptul că noi nu dispunem decît prea puţin de o tradiţie a artei compoziţionale şi monumentale moderne. Aproape că nu avem construcţii edilitare ale căror incinte şi săli să fie ornamentate de fresce şi grupuri statuare; singurele noastre monumente împodobite cu picturi de mare valoare sînt vechile mănăstiri şi biserici din perioada feudală. Şcoala noastră superioară de arte plastice abia a împlinit nouă decenii de existenţă şi unele încercări de promovare oficială a artei compoziţionale, tematice, pusă în slujba interesului naţional, au fost părăsite odată cu dispariţia lui Theodor Aman. E adevărat că în cadrul picturii de şevalet, Luchian, Băncilă, Mirea, Vermont, Ressu, Steriadi, Stefan Popescu, Stoenescu şi Iser, iar în cadrul picturii de frescă (sau de mozaic) Costin Petrescu, Cecilia Cutzescu-Storck şi alţi cîţiva, au făcut unele încercări de resuscitare a artei compoziţionale, dar şi acestea — în lipsa unei încurajări din partea statului — n-au putut duce la crearea unui curent, la promovarea unei orientări generale.

Am amintit la început de anumite contradicţii pe care le-a reflectat expoziţia. Cea mai importantă dintre acestea e faptul că progresul calitativ înregistrat pe plan profesional îmbrăţişează cu deosebire sfera picturii de peisaj şi natură moartă şi mai puţin pe aceea a compoziţiei, adică tocmai a acelui gen fără de care o artă realist socialistă, o artă cu caracter public şi monumental (neexcluzînd pictura de şevalet şi nevrînd cîtuşi de puţin să lăsăm a înţelege că o artă destinată interioarelor particulare nu poate fi şi ea artă realist socialistă) nu poate fi concepută. Într-o artă a unui stat socialist compoziţia cu teme majore, purtătoare de mesaj social şi de idei înaintate, trebuie să prepondereze. În raport cu celelalte genuri au fost prea puţine compoziţii în expoziţie şi nici acelea nu au fost îndeajuns de bine rezolvate, fără să mai vorbim de faptul că unele erau chiar proaste. Considerînd fenomenul în liniile lui mari şi ţinînd seama de tot ceea ce am arătat pînă acum nu putem spune că vina principală o poartă artiştii. Aici este vorba de felul cum a fost înţeleasă şi aplicată comanda socială de stat, factor determinant în politica de îndreptare a artei pe un nou făgaş. Să nu uităm că arta Renaşterii a putut avea un caracter public foarte pronunţat şi larg fiind o artă monumentală, o artă a palatelor, edificiilor şi pieţelor, încurajată de oameni cu foarte mult gust şi pricepere. Ea se afla deobicei acolo unde putea s-o vadă poporul. Începînd cu secolul al XIX-lea, consecinţă directă a noilor relaţii şi forme de viaţă burgheze, arta a părăsit treptat vastele edificii comunale spre a ocupa un loc mult mai modest în interioarele — şi ele tot mai modeste — ale locuinţelor burgheze. Picturile de format redus au luat locul frescelor şi tablourilor de mari dimensiuni. Compoziţia a fost înlocuită cu portretul, cu peisajul, cu natura moartă. Mentalitatea, gustul şi pref.rinţele publicului, s-au transformat; şcoala s-a adaptat şi ea noilor cerinţe. Astfel, încetul cu încetul,

ŞTEFAN CONSTANTINESCU — Peisaj Grădiştea — *ulei*, 74 × 100 cm.

SAMUEL MÜTZNER — Plăşi la uscat-Tulcea — *ulei*, 50 × 65 cm.

ALEXANDRU CIUCURENCU — Portret de pensionară — *ulei*, 80 × 60 cm.

tradiția practică, profesională, a artei mari, cetățenești, s-a pierdut.

În virtutea acestui complex de condiții, prezența numeroaselor peisaje și naturi moarte își află o explicație, și chiar dacă — ținînd seama de cele afirmate — simptomul în sine nu ne satisface, salutăm totuși din inimă încercările de stil, dorul de înnoire, de evadare din banal, protestul împotriva academismului și artei birocrate.

Mai trebuie subliniat că din punctul de vedere al facturii și viziunii tendința generală a majorității pictorilor se afirmă în direcția unei consistențe a imaginii, a unei construcții solide a formelor. Față de ceea ce ne ofereau vechile Saloane Oficiale, în care de asemenea abundau peisajele și naturile moarte, se constată în tablourile de azi o atitudine mult mai scrupuloasă, un spor de seriozitate și de conștiință profesională, remarcabil deopotrivă la artiștii maturi ca și la cei tineri. Tehnica superficială, mărginirea la stadiul de schiță, de eboșă sumară, efectul ieftin și speculația formală gratuită, atît de des întîlnite în pictura dintre cele două războaie (bineînțeles nu e vorba aici de artiștii consacrați) constituie de astă dată mult mai rar prilejul unei obiecții. Se impune însă atenție pentru ca avida preocupare de soluții tehnice și căutările de ordin pictural sau stilistic, inerente acestei etape experimentale, să nu abată de la semnificațiile și fondul ideologic al temei. Totodată, trebuie avut în vedere că posibilitatea realizării unui peisaj sau naturi moarte de excelentă calitate, nu constituie o garanție în privința capacității de a duce la bun sfîrșit, cu același succes, o compoziție. Exceptînd pînza lui Pallady (care figurează ca un omagiu postum) poate că cea mai frumoasă natură moartă din actuala expoziție îi aparține apreciatului meșter Henri Catargi și alături de peisajele sale, printre cele mai izbutite din expoziție se numără și cele ale lui Lucian Grigorescu. Și totuși în compoziția cu cele două personaje, Henri Catargi apare mai puțin izbutit, ca și Lucian Grigorescu, de altfel, în tabloul cu lipoveanca. Problemele de sensibilitate și plein-airism ale peisajului nu se suprapun pur și simplu cerințelor compoziției și nici chiar problemele portretului. Excelentul *Autoportret* pe care ni-l prezintă de pildă Pavel Codiță nu atrage după sine și izbînda la același nivel a compoziției de interior pe care a încercat-o. Nu rămîne mai puțin adevărat că inițierea cît mai adîncă în toate resursele și secretele meșteșugului e necesară.

Trecînd în revistă compozițiile care au figurat în expoziție, observăm că o parte din autorii lor (cum sînt de pildă Constantin Crăciun, Ion Bițan, Virgil Almășanu) își concentrează eforturile spre aflarea unor soluții capabile să exprime un sentiment și în același timp să satisfacă spiritul, să bucure ochiul, bucurie uneori mai discretă — chiar gravă am putea spune — alteori mai sonoră, uneori generată de acordurile de culoare, alteori de sinteza stilistică a formei, în funcție de feluritele temperamente. Aceste eforturi sînt cît se poate de lăudabile, căci fără sensibilitate, fără emoție, fără o satisfacție vizuală (nu ieftină!) care să ateste metamorfoza simplei vopsele în adevărată culoare și element de sugestie, fără ca un tablou să placă și să se exprime în primul rînd prin atributele lui specifice care sînt din totdeauna linia, tonul și culoarea, nu poate fi concepută o pictură bună. Dar toate acestea trebuie astfel organizate pe pînză încît să nu pericliteze sau să zădărnicească ideia de bază, să nu sufere valorile umane pe care le implică imaginea, iar convenția de limbaj plastic ce ne-o impune, oricît ar fi de inedită, să poată totuși convinge. Nu întotdeauna acest rezultat a fost pe deplin atins.

O altă parte a pictorilor de compoziție (printre ei elemente talentate, deși nu toate de aceeași forță, ca Eugen Gîscă, Vitalie Nereuță, Mihai Danu și Gheorghe Freiberg) se recunosc în intențiile lor umaniste, traduse cu sentiment, cu seriozitate în ținută, dar nu îndeajuns sprijinite de o justă înțelegere a culorii, a luminii, de o viziune mai modernă a realității, care să evite alunecarea în tradiționalismul banal.

Un tablou cum e cel al lui M. H. Maxy *Turnătorie la Hunedoara* — superior tuturor celor pe care pictorul le-a creat în ultimii ani se înscrie oarecum într-o viziune aparte, în care domină voința de echilibru constructiv, de riguros ritm compozițional, de monumentalizare a formei, dar în care culoarea se dovedește încă insuficient acordată și diferențiată, pe lîngă faptul că focarul luminos din centrul imaginii sparge unitatea acesteia.

Au mai figurat și alte compoziții cum sînt cele pictate de Gheorghe Șaru, Alma Redlinger, Stelian Borteanu, în care se încearcă ieșirea din tiparele unei

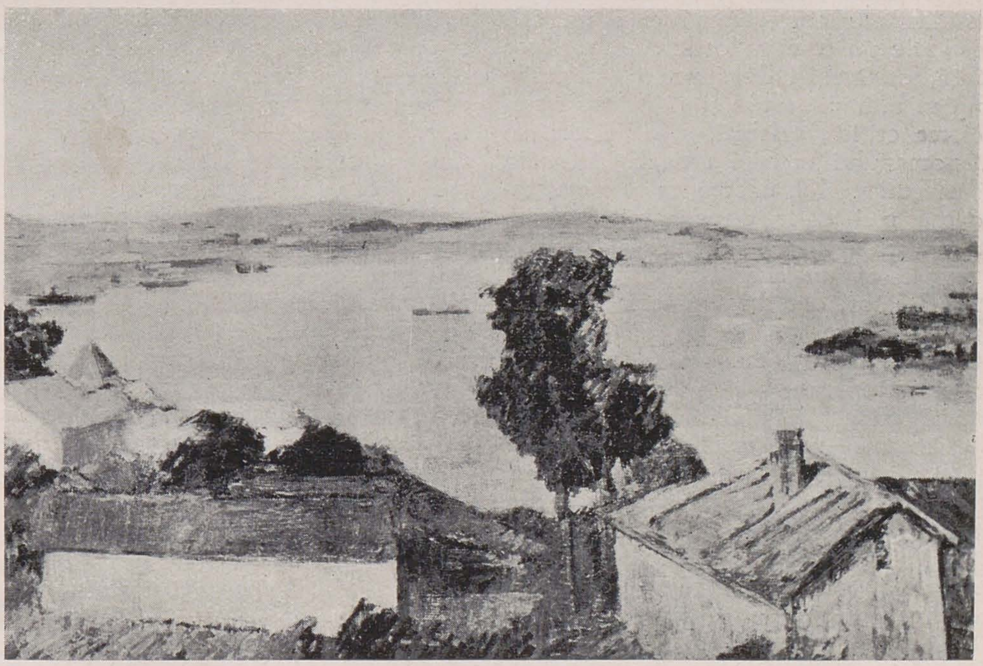
viziuni convenţionale şi inexpresive, prin experimente mai mult sau mai puţin neaşteptate, dar care încă nu aduc soluţii îndeajuns de valabile.

Să ne oprim acum la aspectele acelei picturi a cărei masivă prezenţă am enunţat-o la început. Ne bucură participarea binevenită şi de înaltă ţinută profesională a lui Henri Catargi, ale cărui pînze le-am amintit. De asemeni aceea a lui Alexandru Ciucurencu, cu un portret de femeie şi două peisaje de impresionantă transparenţă, care atestă continua strădanie a artistului de a nu se complace în manieră, ci de a-şi pune probleme noi; a lui Lucian Grigorescu cu *Vedere din Tulcea* şi încă alte două peisaje, a lui Catul Bogdan, cu delicatul şi atît de sensibilul său portret *Ciobănaş din Bistra*, şi aceea a lui Dumitru Ghiaţă cu acele *flori* de o expresie atît de originală, fără să uităm două frumoase naturi moarte semnate de Ion Musceleanu, peisajul de la Grădiştea expus de Ştefan Constantinescu, peisajul *Plase la uscat* de Samuel Mützner şi priveliştile însorite ieşite din penelul Nutziei Acontz.

Pînzele lui Marius Bunescu, Gheorghe Vânătoru, Gheorghe Ionescu, Ion Marşic, Ioan Mirea, Alxandru Tipoia, Ileana Rădulescu, Mihaela Eleutheriade — am citat numai peisaje — pot întregi alături de schiţa în ulei a lui Ştefan Szönyi, *Ecaterina Varga*, palmaresul calitativ schiţat mai sus. El se datoreşte în general unor nume cu prestigiul statornicit mai de mult.

Sînt şi alte aspecte. Aşi vrea să subliniez în primul rînd saltul calitativ pe care-l înregistrează unele nume ale generaţiei tinere: Camilian Demetrescu, autorul acelui peisaj de calmă şi largă respiraţie care se intitulează *Dunărea*, şi Pavel Codiţă, al cărui autoportret de gravă rezonanţă, deja amintit, indică negreşit, alături de o foarte izbutită natură moartă, o preocupare de pictură dintre cele mai serioase. Merită totodată să fie amintiţi: Vasile Varga pentru admirabila lui natură moartă, Constantin Crăciun, Ion Biţan, Gheorghe Şaru Mircea Ionescu, Gheorghe Iacob, Vasile Brătulescu, Virgil Almăşanu, Ştefan Sevastre, Ion Gheorghiu, Ion Nicodim — pentru ceea ce au realizat tot în pictura de peisaj, Sultana Maitec, pentru două interesante portrete de fată, Ilie Pavel pentru portretul *Paznicul de noapte*, Emilia Niculescu pentru un portret de femeie, Constantin Piliuţă pentru autoportretul său şi Vilma Badian Fuhn pentru nişte sugestive şi proaspete *Flori de cîmp*. A produs oarecare surpriză apariţia Ginei Popa Hagiu, ale cărei tablouri, *Între culise*, *Desgheţ* şi *Păpuşoi*, i-au atras, datorită calităţilor lor picturale, aprecierea favorabilă a juriului. În ce-l priveşte pe Eugen Popa, cu excepţia unei foarte frumoase naturi moarte, *Lada cu zestre*, cred că de astă dată se prezintă sub nivelul

CONSTANTIN CRĂCIUN — Strada Orientului — *ulei*, 73 × 92 cm.



CAMILIAN DEMETRESCU — Dunărea — *ulei*, 60 × 89 cm.

posibilităţilor sale, mulţumindu-se cu rezolvări prea schematice, prea superficiale, deşi chiar şi în astfel de pînze recunoşti un talent cu sugestive resurse personale, în curs de cristalizare. Şi totuşi, acest talent nu s-a statornicit încă: Popa se mai caută pe sine. Altfel nu se explică acea *Zi de vară*, compoziţie în care pictorul s-a depărtat de la drumul şi viziunea ce par a-i servi cel mai bine temperamentul şi sensibilitatea.

Am fi vrut să trecem cu mai mult entuziasm prin faţa numeroaselor sculpturi expuse. De o abundenţă pe care calitatea nu o justifică (şi faţă de care toleranţa juriului e inexplicabilă), ele riscă să dea o imagine eronată asupra stadiului actual al sculpturii noastre; în alţi ani sculptura s-a prezentat totuşi la un nivel mai înalt. Figuri de revoluţionari, chipuri ale personajelor istorice şi culturale, figuri simbolice de muncitori şi mai ales de ţărani, se înşiruie una după alta, fără să comunice privitorului nimic, şi de n-ar fi dimensiunile respectabile cu care te întîmpină, ai trece pe lîngă ele cu o perfectă indiferenţă.

În virtutea unui fals pozitivism devenit obligatoriu, critica noastră a socotit multă vreme că fiecare expoziţie trebuie să însemne neapărat un pas înainte, că arta se dezvoltă în progresie geometrică

MIHAI DANU — Ajunul 1907 — *ulei*, 140 × 207 cm.

perceptibilă anual, şi că fiecare nouă manifestare atrage după sine un salt calitativ pe scara valorilor. În realitate însă, oricine îşi dă seama că lucrurile nu se întîmplă astfel şi că pentru aprecierea critică, valabilă, şi de sinteză, a fenomenului creaţiei artistice privit în desfăşurarea lui, uneori nu este concludentă nici chiar etapa unui deceniu. Aşa dar, deficienţele expoziţiei trebuie privite ca un simptom, ca un aspect îngrijorător, dar după părerea mea efemer, şi care în nici un caz nu dau tonul întregii dezvoltări a sculpturii noastre contemporane. Totuşi, nu putem trece cu uşurinţă peste ele.

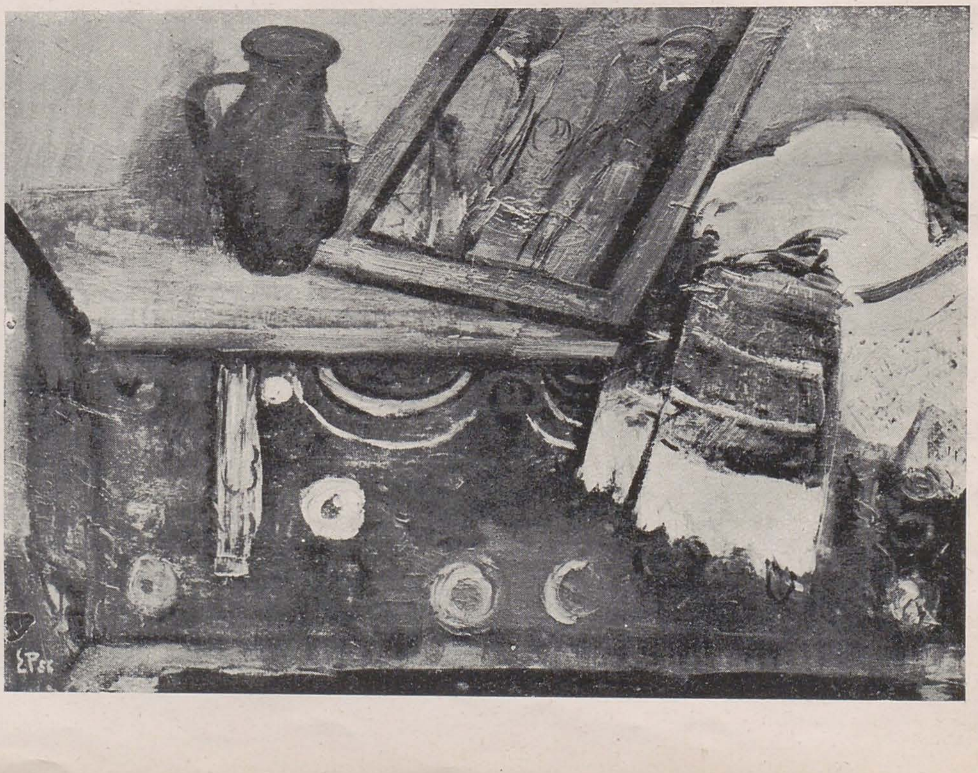
Ceea ce — pe o scară destul de largă, deşi nu generală — se observă de data aceasta în sculptură denotă o oarecare superficialitate, o captare formală şi exterioară a realităţii. Este bine, este cît se poate de pozitiv faptul că mulţi dintre sculptorii noştri se opresc la teme cu muncitori, cu ţărani, sau că glorifică evenimente cum au fost cele din 1907. Se ştie însă că tema, oricît ar fi de interesantă şi de frumoasă, nu poate trăi numai prin ea însăşi, fără girul calitativ al formei chemată să concretizeze un elan, o simţire înaripată şi adîncă. Cu puţine excepţii (Corina Ioniţă, Mihai Coşan), felul cum sînt tratate o seamă de lucrări cu tema 1907 în loc să atragă, respinge pe privitor. Te doare să constaţi că tocmai simţul frumosului, al înălţării morale lasă atît de dorit. Mulţi înclină să judece o sculptură numai sub raportul monumentalului sau al forţei statuare, calităţi evident indispensabile; dar în afara ideii şi a sentimentului care o promovează, aceste calităţi se afirmă reci, limitîndu-se cel mult la o funcţie decorativă, ornamentală, lipsită de mesaj spiritual. Că în oarecare măsură sculptura noastră a început să se scuture de acea viziune convenţională şi inexpresivă, ce păruse s-o domine un timp, este adevărat şi îmbucurător. Tot atît de îmbucurător este că o seamă de artişti tineri încearcă — cu poate încă prea multă timiditate — să se exprime într-un limbaj mai sincer, mai original şi mai îndrăzneţ, afirmîndu-şi personalitatea. Acestea sînt de fapt principalele trăsături pozitive ale sculpturii din actuala expoziţie.

Aprecierile critice pe care le-am făcut nu impietează asupra sculpturii în totalitatea ei şi ar fi o greşeală să generalizăm, minimalizînd astfel aportul decisiv al unor lucrări de indiscutabilă valoare.

Corneliu Medrea expune proiectul statuii lui *Nicolae Bălcescu*, comandată de Ministerul Culturii pentru a fi aşezată la Arad. La prima vedere această operă apare dezavantajată de proporţiile reduse ale machetei şi de lipsa unui soclu suficient de ridicat. Trebuie să ţi-o imaginezi înaltă de cinci-şase metri, pe un soclu corespunzător, şi privită de jos. Atunci abia îţi dai seama cîtă putere de expresie, cîtă energie spirituală şi cîtă forţă monumentală sînt concentrate în compoziţia atît de laconică a statuii, în volumele ei rezolvate cu o mare economie de mijloace, în profilul ei ascendent, de numai aparentă rigiditate. Foarte sintetic, stilul lui Medrea e rezultatul unui efort îndelung meditat şi experimentat, la care artistul a ajuns treptat, pe măsura maturizării, efort ce se cere preţuit în lumina valorii lui reale. Medrea nu cade niciodată în retorism, în acel limbaj fad şi declamatoriu, care la unii acoperă o totală goliciune de sentiment şi de idei.

Şi proiectul monumentului *Bălcescu* realizat de Maximilian Schulmann este o lucrare frumos gîndită, bine echilibrată şi din punct de vedere compoziţional valabil rezolvată în spaţiu. Schulmann l-a imaginat pe Bălcescu în exil, la Paris, şi deşi această perioadă a vieţii marelui revoluţionar e întunecată de suferinţe, sculptorul a ştiut — prin elemente compoziţionale şi exagerări de detaliu — să sublinieze în caracterul eroului tocmai latura sa de rezistenţă morală, de neistovită gîndire luptătoare. Bălcescu nu ne apare ca un înfrînt, ci ca un vizionar activ, în sufletul căruia continuă să pîlpîie flacăra încrederii în ideal. Toate acestea au fost închipuite şi exprimate sobru, cu

EUGEN POPA — Ladă de zestre — *ulei*, 40 × 60 cm.



ION VLAD — G. Enescu — *ghips*, 260 cm.

C. MEDREA—N. Bălcescu (proiect de monument) — *ghips*, 150 cm.

un patetism reținut, în limita mijloacelor specifice limbajului sculptural, ceea ce constituie un merit de seamă.

Prezent cu numai două « capete » *(portretul acad. Ștefan G. Nicolau* și un *portret de femeie)* Ion Jalea — acest meșter de frunte al sculpturii noastre, atît de fin, de sensibil, de sobru și de statuar în viziune — trezește regretul de a nu fi mai amplu reprezentat.

Ion Irimescu expune de astă dată lucrări de dimensiuni mai reduse. Dintre acestea ne-au plăcut cu deosebire capul lui *Dimitrie Cantemir* și *Portretul de femeie*. Primul e interpretat în planuri și volume puternic expresive, foarte armonios legate între ele, care conferă chipului o impresionantă energie de caracter. Originala patină a bronzului contribuie și ea la accentuarea frumuseților operei. Portretul de femeie, modelat după natură, se distinge prin elementele lui de sensibilitate, prin detalii expresive de subtilă sugestivitate plastică și psihologică, unitar subordonată ansamblului. Lucrarea te cîștigă și încîntă pentru că e foarte vie.

Boris Caragea e mai mult simbolic prezent în expoziție, cu o reușită machetă în bronz, de foarte mici dimensiuni, pentru viitorul monument *Lenin*. Despre această operă, de un interes primordial pentru noi, preferăm însă să vorbim atunci cînd vom avea prilejul cercetării critice a unei machete de dimensiuni mai mari sau a monumentului însăși.

Frumos rezolvată este și noua variantă a machetei lui Constantin Baraschi pentru Statuia ecvestră a lui Ștefan cel Mare.

Dintre operele lui Oscar Han, cea care în această expoziție îl reprezintă mai bine, pare a fi *Homer*, un « cap » sculptat în volume puternice, expresive, de o construcție armonioasă, cerebral elaborată, în cadrul unei viziuni statuare sintetice.

*Gheorghe Doja*, sculptura monumentală a lui Andrei Szobotka se remarcă în ansamblul lucrărilor expuse prin dina-

BORIS CARAGEA — V. I. Lenin — *bronz*, 56 cm.

M. SCHULMANN — N. Bălcescu (în exil) — *ghips patinat*, 200 cm.

mismul viziunii, prin accentele de mobilă expresivitate ale întregii compoziții și construcții a volumelor. Întrucîtva barocă (în sensul pozitiv al noțiunii), interpretarea artistului e dominată de sentiment și ideie. Înțelegi imediat că aici este vorba de concretizarea unui moment dramatic din viața lui Doja și într-adevăr, ceea ce și-a propus Szobotka vizează în primul rînd reliefarea zbuciumului sufletesc, dublat de energia combativă a eroului ardelean, de concentrarea lui meditativă, în clipele premergătoare ultimei și tragicei bătălii ce urmează să se desfășoare.

O statuie menită să glorifice figura plină de măreție a muncitorului țăpinar de la Bicaz a fost executată în ghips de Dorio Lazăr. Ceea ce place la această sculptură e mai puțin desfășurarea ei în spațiu, poate puțin cam greoaie deși nu lipsită de monumentalitate, cît sentimentul care o definește și modul cum sînt sugerate caracterul energic al personajului, atitudinea sa plină de încredere; *Țapinarul* lui Dorio Lazăr e un simbol al muncii aspre, încordate, înfăptuită cu conștiința deplină a valorii ei obștești.

Au atras atenția tuturor iubitorilor pe frumos sculpturile în marmoră ale tinerei Maria Bîscă Neleanu și nu cred să greșesc socotindu-le printre cele mai bune lucrări din expoziție. Capetele de copii, pătrunse de un gingaș sentiment liric, și mai ales *Meșterul Manole*, operă atît de inspirată, de nobil gîndită, de frumos compusă și simțită, te emoționează puternic. De la ultimele expoziții Maria Bîscă Neleanu se prezintă la un nivel de continuă bună calitate care o situiază în fruntea talentelor feminine ale generației sale. Această apreciere rămîne îndreptățită și pentru Lelia Zuaf, a cărei *Maternitate*, statuie în marmoră de mari proporții, este expresia unei simțiri sincere, calde și adînci. Totuși, am credința că bronzul, prin efectele sensibile de modelaj la care se pretează, convine mai bine acestei sculptorițe ce rămîne pînă astăzi autoarea unuia dintre cei mai reușiți *1907*.

Ada Geo Medrea este autoarea unei *Fîntîni*, de fapt un nud de copilă, lucrare plină de grație, de gingășie și puritate, rezolvată cu un admirabil simț al echilibrului și monumentalului. Alături de alte opere deja amintite și aceasta se înscrie în șirul celor mai izbutite realizări din expoziție.

Sculptura decorativă e excelent reprezentată prin *Tătăroaica* lui Mac Constantinescu, executată în piatră, concepută foarte simplu, în volume masive, a căror linie urmează întotdeauna o traiectorie de perfect bun gust.

Dintre lucrările expuse de Ion Vlasiu, *Străbunul*, (imagine din ciclul atît de evocator intitulat «Am plecat din sat») are la bază un sentiment foarte cald, exprimat cu o gingășie sufletească, pe care viziunea colțuroasă, în planuri drepte ce se-ntretaie pe verticală, o comunică cu un lirism reținut.

În statuia actriței Clody Bertola elementele principale care cîștigă pe privitor rămîn echilibrul compozițional și viziunea de nobilă monumentalitate în care se înscrie întreaga lucrare.

Expresia propriu-zisă a personajului ne satisface mai puțin (ca înțelegere și interpretare), rezervă ce ni se pare îndreptățită și în cazul statuii pe care Vlasiu a închinat-o lui G. Coșbuc.

În lumina expoziției sale personale de acum cîteva luni, Ion Vlad apare de astă dată mai puțin bine reprezentat, deși simțul monumentalului și al formei în spațiu continuă să fie calități care-l situiază printre cei mai înzestrați sculp-

ION VLASIU — Străbunul — *ghips*, 55 cm.

CRISTEA GROSU — Echipă de împădurire — *ghips patinat*, 120 cm.

tori ai noştri. Dar, de la acest tînăr meşter cu însuşiri de impresionantă vigoare şi forţă comunicativă, cu idei de adesea surprinzătoare ingeniozitate, ne-am fi aşteptat la un *Enescu* poate mai original conceput şi interpretat cu o mai mare complexitate de sentiment.

În schimb, *Ţăranul cu bivolii*, lucrare mai puţin importantă ca dimensiuni, e de o factură foarte personală şi concepută într-o viziune îndrăzneaţă, plină de forţă şi care indică totodată interesante probleme de spaţiu, masă şi sculpturalitate.

Varietatea de preocupare şi încercările de limbaj stilistic întîlnite la Naum Corcescu, îndeamnă să te opreşti cu interes în faţa celor două lucrări ale sale, *Ciprian Porumbescu* şi *Ţărancă cu struguri*. Cea dintîi comunică prin energia viziunii, prin forţa prezenţei în spaţiu, tăria de caracter subliniată a personajului. Apare însă prea accentuată « conştiinţa de sine » a lui Ciprian Porumbescu (am spune mai degrabă « plinătatea de sine ») în raport cu latura sensibilă a muzicianului, a compozitorului, pe care nu o percepi decît prea puţin. În acelaşi timp, viziunea barocă a *Ţărăncii cu struguri*, unduirile excesive de forme şi detalii, căutate cu vădită intenţie decorativă şi stilistică, o fac să piardă în echilibru şi sentiment ceea ce pare să cîştige în originalitate.

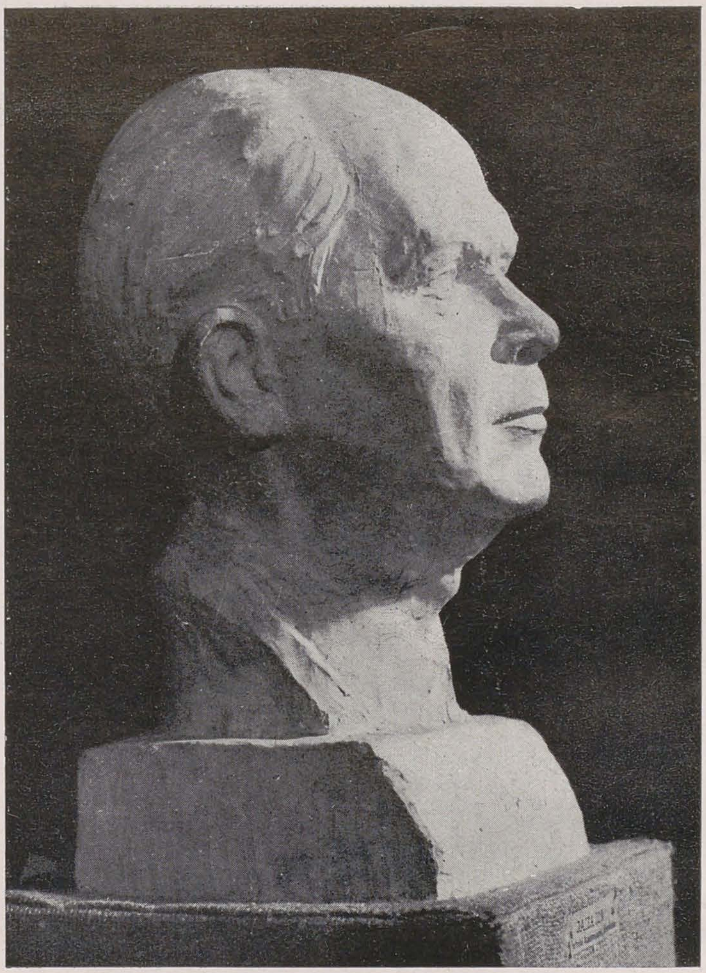
Impresionează plăcut şi lucrarea *Echipe de împădurire*, a lui Cristea Grosu, care are meritul de a fi interpretat cu avînt, cu suflu emoţional, şi cu un sentiment de robustă vitalitate, o temă caracteristică anumitor aspecte ale activităţii obşteşti a tineretului nostru; dacă toate acestea ar fi fost susţinute printr-o coeziune mai organică a compoziţiei şi printr-o mai mare varietate a modelajului plastic, opera ar fi cîştigat.

* * *

În primăvara anului 1956 am avut o expoziţie cuprinzătoare a tuturor genurilor grafice. La un interval, în fond de puţine luni, actualul sector al graficei din expoziţia interregională, deşi nu grupează decît pe artiştii din Oltenia, Muntenia şi Dobrogea (ceea ce practic se reduce la aportul precumpănitor al expozanţilor din Bucureşti şi într-o oarecare măsură al celor din Brăila), reeditează de fapt — cu mai puţină strălucire — aspectele puse în valoare atunci. Dispunem în domeniul graficei de o seamă de artişti buni, care îi aduc şi de data aceasta un prestigiu meritat. Mulţi dintre ei sînt tineri şi am putut constata cu satisfacţie cum an de an lucrările lor sînt tot mai izbutite, ba uneori ajung chiar să constituie obiectul atenţiei principale. Aşa este bună oară cazul cu Ion Ion, ale cărui ilustraţii de carte s-au impus memoriei tuturor în expoziţia din primăvară. Cu nimic mai prejos se dovedesc şi noile ilustraţii la Gorki (mai ales *Am plecat în lume* şi *Plecarea mamei)* precum şi cele la Dostoievski (în deosebi chipul bătrînului şi cel al tinerei fete). Spaţiul nu îngăduie să ne oprim mai îndelung asupra calităţilor acestui artist, înzestrat cu o frumoasă şi puternică sensibilitate, tradusă pe planul emoţional al unei adînci înţelegeri umane.

O tînără căreia, după părerea noastră, critica nu i-a arătat suficientă atenţie, deşi ceea ce a expus în ultimii ani a fost întotdeauna de bună calitate, este Emilia Dumitrescu. *Morile de la Sarichioi* şi *Catarge la Tulcea* sînt imagini foarte sugestive, surprinse cu un fin şi perspicace simţ al atmosferei locale şi interpretate cu mult sentiment. Spre deosebire de trecut, de astă dată acuarelele Mariei Constantin sînt mai atrăgătoare, mai gingaşe, mai bogate în efecte de transparenţă, în imagini ca *Peisaj din Piatra Neamţ* şi *Amurg pe*

NAUM CORCESCU — Ciprian Porumbescu — *marmură*, 150 cm.



ION JALEA — Portretul acad. Şt. Nicolau — *ghips*, 60 cm.

ION IRIMESCU — Portret — *bronz*, 28 cm.

OSCAR HAN — Homer — *ghips*, 60 cm.

*lac*, pictorița dovedind o sensibilitate și înțelegere mult mai adecvate cerințelor genului. Cu frumoase resurse, pe care le-am dori afirmate și în opere mai reprezentative (depășind simplul stadiu al schiței), continuă să se înfățișeze Traian Brădeanu *(Femeie împletind, Țăran din Cerișan)* și Constantin Baciu *(Scenă de muncă, Studiu, Fata cu vioara)*.

Dintre talentele mature, intrate de mult și definitiv în conștiința publicului, Schweitzer Cumpăna, atît de expresiv și de evocator în desenele sale acuarelate (peisajul *Case)* și Rodica Maniu cu acuarelele ei de o factură foarte personală *(Barca Tata Noe, Lipovence eșind din biserică)*, oferă exemplul unei ținute artistice de admirabilă consecvență.

Gravurile în schabpapier ale lui Gheorghe Naum par să se înscrie într-un ciclu vast de lucrări inspirate toate de frumusețea bălților Brăilei, subiect pe care Naum îl cultivă cu nedesmințită pasiune, ajungînd adesea la rezultate excelente.

Redevenind el însuși, Vasile Kazar s-a întors integral la viziunea desenelor sale de acum zece ani, desene viguroase, expresive, de un limbaj grafic profund personal, închinate toate proslăvirii omului și plaiului maramureșean. Tot prin nota lor personală și puternică se disting și lucrările Marianei Petrașcu, un talent de care în general critica noastră s-a apropiat cu prea puțină înțelegere, etichetînd drept formalism tocmai ceea ce constituia aportul unei interpretări proprii, neconformiste și antinaturaliste, de o forță sugestivă incontestabilă, chiar dacă aceste calități (evidente printre altele, în acuarele ca *Bunica și nepoata* sau *Biserica și Piatra Teiului din Bicaz)* nu și-au aflat întotdeauna (în trecut) expresia cea mai fericită.

Alți artiști, ca Eugenia Iftode *(Toamnă la mare)*, Sorin Ionescu *(Peisaj din Sulina-Port)*, Gheorghe Ivancenco *(Cuter în reparație, Piață la Tulcea)*, Gheorghe Juster *(Amurg, Peisaj)*, Ana Iliuț *(Colege, Arsinică, Balotarea fînului)*, Milarenco Chirnoagă *(La talian)*, Lili Pancu *(Casă la mare)*, Angi Petrescu *(Monumentul notarului anonim)*, Constantin Paulet *(Pe înserat)*, Corina Beiu-Anghel-luță *(Catastrofa minieră din Belgia)*, Dumitru Iliescu *(Manej în ogradă)* și Sergiu Singer *(Clopotniță)*, completează șirul lucrărilor de bună calitate.

Cu toate că nu în aceeași proporție ca la pictură și la grafică (mă refer la grafica de șevalet, la litografie, monotip și gravură) predomină peisajul. Ne-am fi așteptat însă ca mai ales în gravură și litografie să recunoaștem un accent social mult mai pronunțat, date fiind înseși mijloacele de comunicare cu deosebire expresive, pe care le oferă tehnicile respective. Ar fi totodată de dorit ca artiștii noștri desenatori și gravori să se consacre anumitor cicluri tematice, continuînd tradiția celor mai celebre exemple oferite de istoria artei, începînd cu Goya, trecînd prin Daumier și sfîrșind cu artiștii contemporani de genul unor Käthe Kollwitz și Frans Masereel.

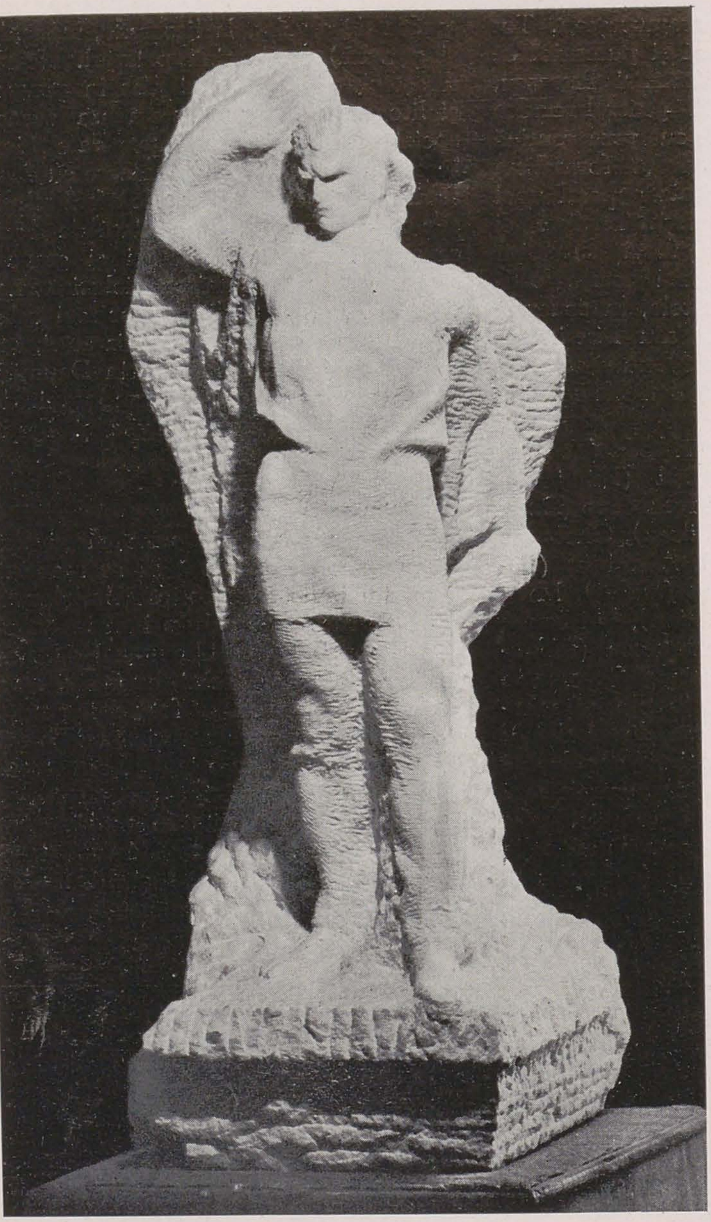
* * *

Despre afiș putem spune că nivelul lui profesional continuă să se mențină la gradul indicat de cotitura îmbucurătoare pe care a dovedit-o încă în expoziția din primăvară. Un limbaj adecvat particularităților genului, expresiv, clar, de un grafism adesea foarte ingenios, ce reține cu interes atenția, a înlocuit aproape total greșita orientare din trecut cînd afișul se rătăcise pe un teren impropriu dezvoltării sale firești.

Am remarcat afișele de sobră și concisă expresie *Volnița* și *Moara cu*

LELIA ZUAF — Maternitate — *marmură*, 180 cm.

ADA GEO — Proiect de fîntînă — *ghips*, 135 cm.



MARA BÎSCĂ NELEANU Meșterul Manole — *marmură*, 120 cm.

cele banale și de proastă calitate. (Din acest punct de vedere foarte urîtele afișe consacrate alegerilor au constituit exemplul cel mai edificator). Nici chiar afișul expoziției interregionale de care ne ocupăm (semnat de Cova și Müller) nu este reușit. Rezolvarea problemei afișului agitatoric nu depinde însă exclusiv de artiști: organele de resort nu-l încurajează, nu-l stimulează și în consecință comenzile lipsesc.

* * *

Caricatura se prezintă în actuala expoziție cu unele sclipiri de umor pe care le-am dori cît mai frecvente, căci tocmai hazul și spiritualitatea îi lipseau adesea pînă acum. Cîteva izbutite imagini critice, de duh, ne oferă Rik Auerbach (*Mă, tu ești sigur că ăștia sînt copiii șefului?*, *Poftim, sînt criticat pentru chiul*, etc., *Dacă-i stîlp, cel puțin să folosească la ceva*, ș.a.m.d.) și Nell Cobar (*Directorul i-a convocat și... i-a prelucrat*, *La încetarea lucrului*). Cik Damadian e autorul unor excelente portrete caricaturale, executate cu nerv și acuitate, de o ținută artistică ireproșabilă (*Eugen Jebeleanu*, *Ion Manolescu*, *G. Ciprian*, *M. H. Maxy*). Este cazul să amintim — deoarece figurează

MAC CONSTANTINESCU Tătăroaică din Mangalia—*piatră*, 60 cm.

noroc ale lui Iosif Cova, *Vrăjitoarele din Salem* de Val. Munteanu, *Arta populară romînească* de Gheorghe Popescu, *Moscova* 1957 de Lipa Alămaru, *Congresul femeilor romîne* de Nicolae Grant, *Despot Vodă* de T. Branza și *Circul de Stat* de R. Dulduresc u și D. Grebu. Nu sînt singurele care captează privirile; pare însă ciudat că unii artiști au prezentat lucrări incomplete, lipsite de textul integral, cum e cazul afișelor *Hamlet* de S. Briss și *Casa cu trei fete* de Adriana Leonescu, care în afară de titlul piesei nu conțin nici o altă indicație, deși la un afiș textul intră ca parte componentă în imaginea generală a operei.

O lipsă evidentă a afișului este preferința lui pentru tematica publicitară (spectacole, turism) în dauna celei agitatorice și combative. În expoziția de față numai Iosif Cova atacă astfel de subiecte, fără însă a le afla rezolvarea cea mai potrivită. Este totodată un fenomen curios, că afișele bune apar aproape numai în expoziție, în timp ce pe stradă continuă să te indispună

DORIO LAZĂR — Țăpinar — *ghips*, 250 cm.

ANDREI SZOBOTKA — Gheorghe Doja — *ghips patinat*, 225 cm.

în expoziție — caricatura plină de finețe și de subtilă sugestivitate, făcută odinioară de Gruia Păunescu lui George Enescu, una din cele mai populare și mai reușite imagini din caricatura romînească, intrată de mult în conștiința publicului. Cîteva alte caricaturi interesante au mai putut fi observate la Eugen Taru,, Adrian Lucaci și Gion.

Desenul satiric își află și de astă dată exponentul cel mai fericit în persoana lui Aurel Jiquide, maestru de mult consacrat, al genului. De menționat în primul rînd *Tipătescu la Talcioc* și *Țambalagiul*, două admirabile expresii ale studiului tipologic în cadrul satirei de moravuri.

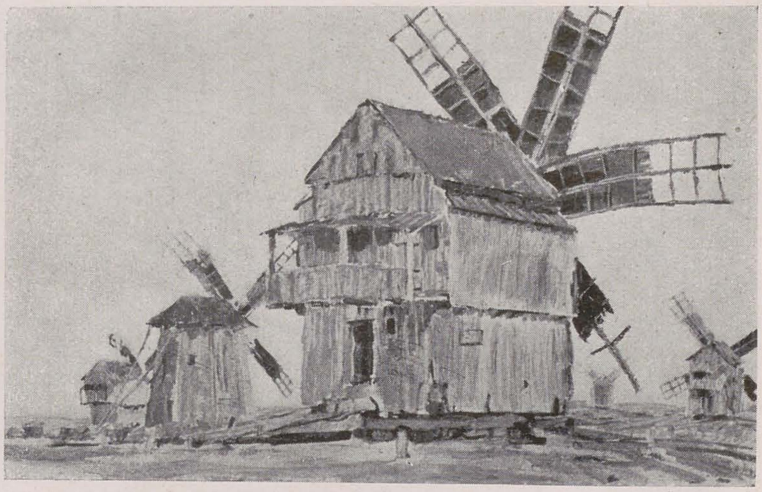
În general, se așteaptă din partea caricaturiștilor noștri o prezență calitativă mai pronunțată, mai multă ingeniozitate de idei și mai multă expresivitate plastică. Sînt încă prea puțini cei ce dovedesc o preocupare de stil, capabilă să le impună personalitatea.

Există un anumit gen de artă grafică ce nu e nici odată reprezentat în expozițiile noastre de stat: schițele și proiectele imaginilor de desen animat. Cu ce oare sînt autorii acestor desene, mai puțin « artiști plastici » decît scenografii, ilustratorii sau caricaturiștii? Am avut ocazia să vedem asemenea lucrări în studioul de filme animate și socotim că absența lor în cadrul unei expoziții precum cea de față este nu numai nejustificată principial, ci și regretabilă din punctul de vedere artistic.

* * *

Concluziile ce se desprind din felul cum se prezintă ultima expoziție interregională de artă plastică din București trebuie să dea serios de gîndit Ministerului Culturii, Uniunii Artiștilor Plastici, și Sfatului Popular al Capitalei. Așteptăm desigur în primul rînd eforturi din partea artiștilor înșiși (și aici U.A.P. are un cuvînt însemnat de spus). Încotro trebuie să se îndrepte aceste eforturi? Nu este vorba nici de a se renunța la pictura de peisaj, nici de a desființa arta cu caracter intimist și în nici un caz nu este vorba de a silui în vreun fel individualitatea creatoare a artistului. În aprecierea aspectelor oglindite de expoziție, trebuie ținut seama de *proporția* diferitelor manifestări, raportînd această proporție la condițiile istorice și sociale ale timpului. Este evident că arta noastră nu se poate dezvolta într-un mod anacronic, împotriva spiritului și condițiilor ei firești. Trebuie să creem o artă socialistă, corespunzătoare epocii, și această corespondență vizează atît fondul cît și forma, cu multiplele ei varietăți de stil. Dar numai efortul artiștilor nu este suficient. Așa precum în zece ani nu s-a făcut aproape nimic pentru industrializarea pe scară largă a artei decorative aplicate (ceea ce contribuie într-o foarte mare măsură la întîrzierea educației estetice a marelui public), tot astfel s-a făcut prea puțin pentru promovarea unei arte monumentale strîns legate de ansamblurile arhitectonice și urbanistice, iar ceea ce s-a realizat nu favorizează întotdeauna arta și bunul gust. (Așa de pildă busturile din parcul de cultură și odihnă, sînt turnate în serie, toate pe același calapod, acceptate fără vreun discernămînt calitativ, foarte adesea cu o lipsă de gust intolerabilă, și lasă în general o impresie de jalnică monotonie, fără a mai vorbi că unele dintre aceste « opere de artă » sînt niște adevărate orori). Sîntem obișnuiți să citām în repetate rînduri acel pasaj din Lenin în care se vorbește de necesitatea apartenenței artei la popor, a limbajului ei pe înțelesul maselor

GHEORGHE NAUM — Peisaj din bălţile Brăilei — *schabpapier*, 31 × 47 cm.



EMILIA DUMITRESCU — Morile de la Sarichioi — *desen colorat*, 38 × 54 cm.

mai ales cu principialitate în darea comenzilor — a caselor de odihnă, a întreprinderilor, a instituţiilor şi pieţelor astfel încît acestea s-o iubească, dar n-am văzut niciodată citate cuvintele nu mai puţin importante, prin care tot Lenin afirmă: « Pentru ca arta să se poată apropia de popor şi poporul de artă, trebuie mai întîi să ridicăm nivelul general al învăţămîntului şi culturii ». Se depun oare toate eforturile în această direcţie? Apoi, este limpede că arta noastră nu poate pătrunde în mase şi nu-şi poate îndeplini rolul numai în funcţie de una sau două mari expoziţii ce au loc odată pe an şi din care cele mai bune lucrări apucă pentru îndelungă vreme drumul străinătăţii cu prilejul numeroaselor expoziţii destinate acesteia. Nici măcar posibilităţile propagandistice (prin multiplicare) ale gravurii nu sînt folosite la noi în sensul de a se achiziţiona de către stat şi răspîndi apoi tirajele originale, la sume modice. Nu mai vorbesc de faptul că pînă în prezent n-am fost în stare să asigurăm editarea cu continuitate şi pe scară largă a unor cărţi poştale cu reproduceri cari să se vîndă la intrarea muzeelor, în expoziţii, librării şi debite.

Nu există o preocupare susţinută pentru ornarea — cu discernămînt şi

MARIANA PETRAŞCU — Bunica şi nepoata — *creion şi acuarelă*, 47 × 37 cm.

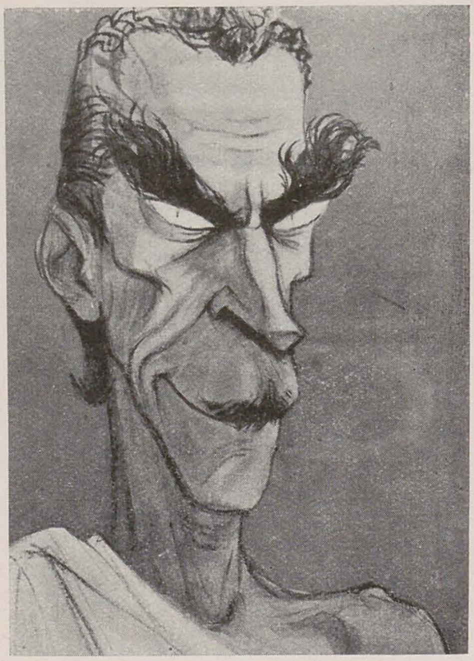
VASILE KAZAR — Pe pod — *litografie*, 50 × 40 cm.

ION ION — Ilustraţie la Dostoevski — *tempera,* 34 × 26 cm.

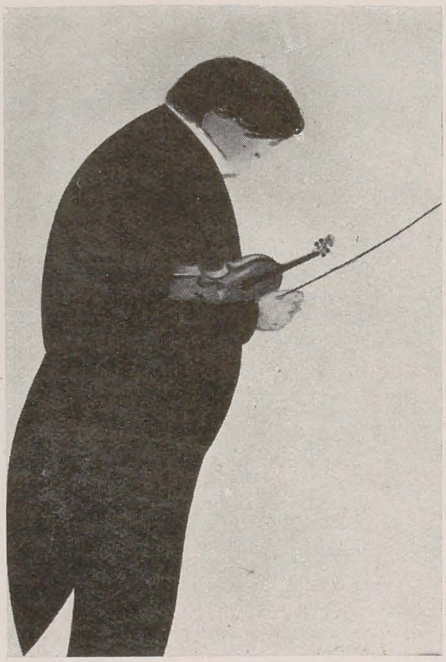
AUREL JIQUIDI — Ţambalagiu — *monotipie,* 39 × 30 cm.

GH. POPESCU
Ausstellung Rumänische Volkskunst,
*afiş-guaşă*
100 × 70 cm.
←

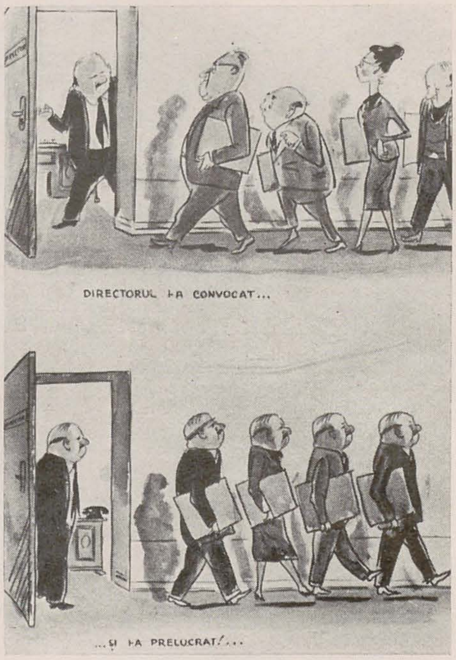
→
IOSIF COVA
Volniţa — *afiş-tempera,* 100×70 cm.



CIK DAMADIAN – Jebeleanu – *tuş şi tempera,* 35 × 25 cm.



GRUIA PĂUNESCU – Enescu – *tuş şi tempera,* 60 × 45 cm.




NELL COBAR – Directorul i-a convocat... şi i-a prelucrat!... – *acuarelă,* 35 × 40 cm.

mai ales cu principialitate în darea comenzilor — a caselor de odihnă, a întreprinderilor, a instituţiilor şi pieţelor publice. Se lasă mai totul în seama forurilor locale, uitîndu-se că în general acestea nu au încă pregătirea şi nivelul cultural necesar pentru a da artei importanţa ce i se cuvine. Dacă ar exista o coordonare a tuturor acestor preocupări, un plan de stat, ca să spun astfel, de ornamentare şi « monumentare », n-am mai asista nici la recrudescenţe anacronice şi disproporţionate ale artei de interior şi (în altă ordine de idei) nici la o dimensionare atît de haotică a sculpturilor şi tablourilor, concepute de obicei ca obiecte în sine, neraportate la un spaţiu şi la un loc anumit, la funcţia lor socială — utilitară.

Încurajarea picturii de frescă şi a ansamblurilor statuare, prin comenzi precis destinate anumitor edificii, ar stîrni curente noi în arta noastră, ar favoriza cu timpul (prin însuşi specificul problematicei rezultate) apariţia unor moduri de expresie moderne în spirit şi înţelegere, mai originale şi mai pătrunse de simţul actualităţii. Se iau hotărîri multe, dar în fapt se traduc prea puţine şi chiar şi acelea cu mare întîrziere, în ciuda tuturor deciziilor ministeriale. Această inerţie şi nepăsare birocratică nu ne face cinste, cum nu ne fac cinste nici alte aspecte: faptul că expoziţiile noastre oficiale, atît de ample, nu se bucură de spaţiul necesar, de un pavilion adecuat, deşi această problemă se agită de ani şi ani. Operele sînt înghesuite fără gust, expuse în condiţii care le ştirbesc valoarea, iar mulţi artişti rămîn pe dinafară din « lipsă de spaţiu », în ciuda calităţilor. Am semnala de asemenea un fapt în aparenţă foarte mărunt: lipsa repetată — în ziua deschiderii — a unui catalog al expoziţiilor noastre cu caracter oficial; din punct de vedere cultural şi al unui stadiu de civilizaţie înaintat, aceasta e o adevărată ruşine, prin nimic justificabilă.

Să sperăm că toate aceste probleme şi deziderate ale artiştilor plastici vor constitui cît mai curînd obiectul de preocupare al forurilor noastre de stat ce poartă răspunderea sectorului respectiv, ducînd la o substanţială revizuire de atitudine care să favorizeze dezvoltarea artei noastre plastice în sensul şi cu calitatea corespunzătoare exigenţelor unui stat socialist.

RIK AUERBACH – Mă, tu eşti sigur că ăştia-s copiii şefului? – *acuarelă,* 39 × 46 cm.

# GRAFICA LUI STERIADI

AMELIA PAVEL

În cultura romînească, personalitatea lui Steriadi apare ca un fenomen artistic original, unic în felul său. Opera lui nu poate fi înțeleasă numai ca expresie a unui temperament artistic, ca rezultat al unei concepții despre viață și al unei anumite viziuni; ea reprezintă de fapt un tip de cultură, mai puțin frecventă în peisajul artei romînești dintre cele două războaie.

Steriadi face parte din familia spirituală a umaniștilor optimiști; grafica lui dovedește cu prisosință acest lucru. Nimic din arta lui nu trădează neliniștea și tulburarea proprie multor artiști și scriitori contemporani cu el. Stilul lui Steriadi este profund deosebit de angulozitatea, de tendințele geometrizante caracteristice atîtor picturi și desene din perioada 1920-1930, tendințe vizibile la St. Dimitrescu, la Ion Theodorescu-Sion, într-o oarecare măsură la Tonitza, la Yorgulescu-Yor și la alții.

Nici o anxietate nu pătrunde prin operele sale. O perfectă suplețe și naturalețǎ, o strălucitoare lipsă de efort, permanenta aperență a unui facil « totul de la sine », caracterizează această artă plină de temperament, potolită și echilibrată totuși. Creația lui Steriadi în general și desenele lui mai ales, atît de degajate, țin parcă de libertatea însăși a spiritului, au eficacitatea netă și tăioasă a inteligenței.

Opera lui Steriadi din primul deceniu al secolului XX se integrează destul de firesc în configurația culturală a epocii, exprimînd în același timp aspirația ei de a reda fidel realitatea obiectivă, curiozitatea pentru inovațiile limbajului artistic și un pronunțat simț al socialului. Lucrările de mai tîrziu însă apar mai puțin definisabile; ele sînt un original amestec de reziduri ale unor forme de sensibilitate aparținînd trecutului, cu o tehnică nouă, îndrăzneață, tradusă într-un limbaj vioi, nervos, acid.

Grafica lui Steriadi, ca și pictura lui de altfel, exprimă un sentiment bonom al existenței, un optimism nuanțat, grefat pe o deosebit de bogată cultură vizuală, adînc asimilată, care l-a ajutat pe acest artist, dotat din abundență, să găsească, îndreptat de un instinct artistic sigur, miezul plin de substanță al realității, hazliu uneori, alte ori de o profundă seriozitate.

De la primele expoziții, a fost vizibil interesul accentuat al lui Steriadi pentru resursele limbajului plastic în alb-negru. De-a lungul anilor, activitatea lui în această direcție a mers crescînd; odată cu creațiile grafice, Steriadi a adus contribuția unei adevărate campanii de propagandă în favoarea răspîndirii artei grafice, sub cele mai diferite forme. După expoziția personală din 1907 — unde a expus numeroase litografii și cîteva gravuri în apă tare — organizarea expoziției de gravură din 1910, a expoziției

JEAN AL. STERIADI — 1. Alexandru Macedonschi — *litografie;* 2. Țărancă — *desen în creion negru;* 3. Portret — *desen în creion*

« Istoricul gravurii », în 1916, în cadrul societății pentru răspîndirea gravurii, apoi, în 1920, a expoziției « Portretul francez în gravură », demonstrează însemnătatea de ordin general cultural pe care Steriadi o acordă acestor tehnici atît de utile popularizării artei plastice. Nu odată a subliniat artistul, în diferitele interviuri pe care le-a acordat, rolul social al gravurii.

Nimic însă din creația grafică a lui Steriadi nu trădează efortul îndîrjit de a pune în practică o teorie, o convingere; locul tot mai mare, pe care îl ocupă desenul în activitatea lui Steriadi, începînd cu perioada imediat postbelică, este expresia tocmai a spontaneității talentului său, tradus intr-un limbaj firesc, ușor, de primă impresie, care exclude premeditarea.

Totuși, nu toate aceste însușiri apar dintr-odată în operele de grafică ale lui Steriadi. Pe parcursul creației sale, se poate clar urmări trecerea prin mai multe faze, în care trăsăturile menționate mai sus se dezvoltă, se accentuează pe măsura trecerii timpului. Este indubitabilă evoluția graficei lui Steriadi de la un ritm « lent », ca să spunem așa, cu o tonalitate fundamentală gravă, calmă, la un ritm grafic rapid, trepidant, caracteristic prin sentimentul ce țîșnește din linie direct, fără pauză sau intermitențe.

În prima epocă, la debutul carierei și chiar și mai tîrziu, stăruie în desenele lui Steriadi amănuntul redat cu grijă și meticulozitate, aplicația pe obiect. Figurile — fiindcă în această perioadă numai despre portret este vorba — sînt modelate cu fermitate; lumina și umbra sînt distribuite în spații bine organizate, clar definite, care dau lumii evocate de portret stabilitate, consistență, o oarecare placiditate chiar. Portretul de tînăr, datat 1905, lucrat la Paris, un alt portret, al lui Orăscu, portretul lui Castaldi,

J. AL. STERIADI
Portretul lui Paul Zarifopol
*litografie*

dintr-o epocă apropiată, sînt reprezentative pentru acest tip de desen. Bine construite, cu contururi liniștite în care prea puține elemente, poate doar agilitatea cu care sînt tratate mîinile personajelor sau sistemul de hașuri care dau o discretă vibrație materiei inerte a veșmintelor, aceste lucrări prevestesc maniera alertă, nervoasă, explozivă uneori, a desenelor de mai tîrziu, și mai ales a celor din perioada 1930-1940.

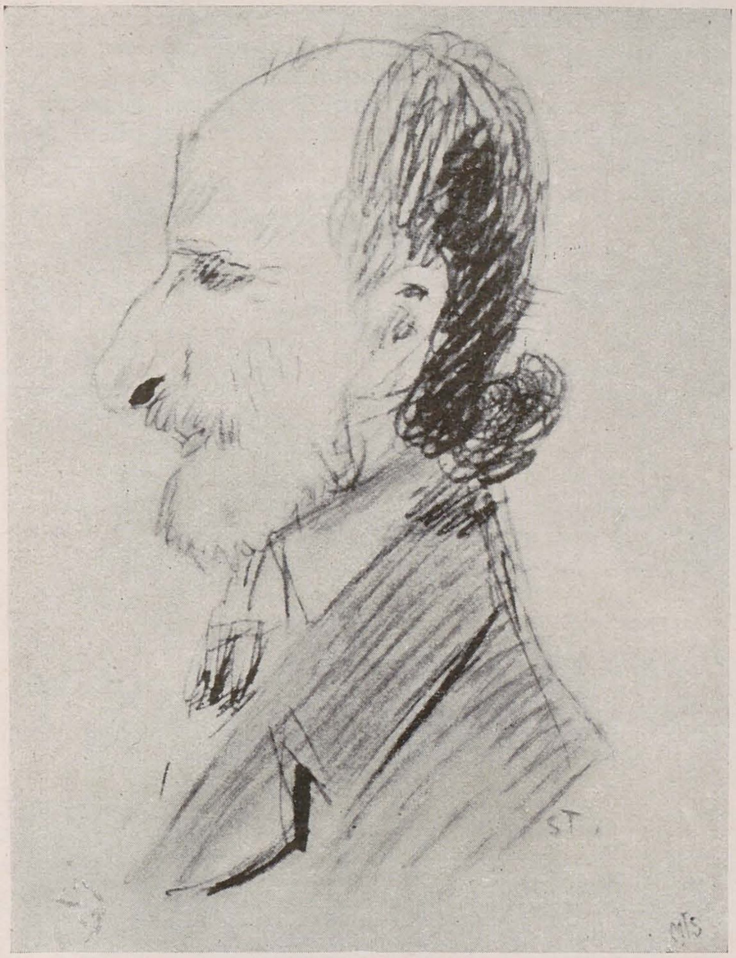
Încă din anii premergători primului război mondial, desenele lui Steriadi încep să capete un caracter mai dinamic, și concomitent, factura lor devine mai simplă. *Portretul de bărbat* din 1913 și în special *Capul de evreu* din profil, datat 1911, indică o tehnică mai complexă, un joc mai mobil al luminii. Inspirația se resimte încă de influența școalei müncheneze, deși în această epocă Steriadi avea în urma sa numeroase călătorii și șederi îndelungate în Franța mai ales, șederi care avuseseră asupra picturii lui o înrîurire puternică, hotărîtoare. Operele grafice rămăseseră însă în afara acestor influențe. Este de altfel surprinzător cît de bine și de precis a știut Steriadi să aleagă din învățătura creației impresioniste elementul creator, cel mai apropiat de sensibilitatea lui și mai rodnic, dar în același timp să-și păstreze intacte personalitatea artistică și acele laturi ale talentului său care nu aveau nevoie de fermentul influențelor impresioniste.

Curînd, Steriadi s-a eliberat de urmele învățăturilor müncheneze care stăruiau încă în grafica romînească a epocii, mai ales în interesul accentuat pentru portretul de tip « cap de expresie ». Atît în *Portretul lui Pallady* din

STERIADI—Sora Dr. Olaru—*peniță, tuș și sepia*

Hrandt Avachian — *cărbune gras*

Prof. G. Oprescu — *desen în peniță* →



J. AL. STERIADI — Pictorul Pallady — *peniță, cerneală și creioane colorate*

J. AL. STERIADI — Dr. Slătineanu — *cărbune gras*

1913, de o nobilă sobrietate, în care intensitatea expresiei, concentrată în privire și în arcuirea gurii, este reținută și interiorizată, cît și în portretul datat 1918 al lui *Al. Vlăhuță*, de o factură diferită, mai liberă, mai mobilă, mai energică, se descifrează simțul acut al observației, temperamentul, ușurința și siguranța care vor caracteriza grafica lui Jean Al. Steriadi din cea mai bună epocă.

Este deosebit de interesant a se urmări felul în care evoluează la Steriadi forța de caracterizare, de individualizare a fizionomiei, de descriere și diagnosticare a caracterelor. Procedeul satiric, al caracterizării prin exagerarea și sublinierea trăsăturii specifice, definitorii, apare la Steriadi foarte tîrziu; în prima epocă este evident că redarea asemănării cu modelul îl preocupă ca o problemă fundamentală. Interesul pentru păstrarea proporțiilor figurii în conformitate cu realitatea, pentru reflectarea adevărului deplin, cu privire la persoana portretizată, stăteau la baza atitudinii artistului față de model.

Mai tîrziu, se întîlnește în grafica lui Steriadi și caracterizarea prin ambianță, procedeu la care a renunțat însă repede. Spiritul alert al artistului nu avea nevoie de acele insistențe ale descrierii, de acele sublinieri pe care le prilejuește redarea obiectelor unor ambianțe. Printre cele mai reușite lucrări în acest gen, justificate — mai ales prima — de sentimentul care a stat la baza imaginii, sînt litografiile *Mama* (1924) și *Portretul lui Paul Zarifopol* (1929).

După 1930, începe să apară tot mai frecvent în desenele lui Steriadi procedeul caracterizării prin șarjă; în primul rînd trebuie citate autoportretele dintre care cele mai multe sînt caricaturi propriuzise, de o viziune și factură spirituală cu totul originală, în care șarja este violentă, fără a depăși totuși granițele unei inteligente voioșii. Portretele grafice dintre 1930 și 1940 sînt, aproape fără excepție, concentrate pe reliefarea unor anumite trăsături în dauna altora, pe înregistrarea în spirit critic a datelor realității. Selecția acestor date devine din ce în ce mai riguroasă, uneori — mai rar — ajunge la forme aproape eliptice, cum este cazul cu *portretul lui Mayer-Graefe* (1933), cu cel al lui *H. Focillon* (1931) sau cu cel al lui *Iser*. Aici, cîteva trăsături indicative doar reușesc să organizeze un caracter uman și să-i dea pregnanță. Tratarea aceasta rezumativă se întîlnește și în cîteva din autoportretele satirice, însă unită cu o mult mai intensă participare a luminii la mișcarea și la expresia figurii artistului.

Steriadi posedă un admirabil simț al instantaneului, care îl ajută să lege cu cel mai just « à-propos » o atitudine sau un gest de expresia fizionomiei și de rețeaua de lumini și umbre care o învăluie. De aici derivă desigur acea precizie surprinzătoare a caracterizării, acea bruschețe uneori a ironiei, care au în desenele lui Steriadi siguranța unei trageri la țintă.

J. Al. Steriadi la patinaj — *creion gras și creioane colorate*

Gala Galaction — *desen în creion și cerneală*

Milița Pătrașcu — *desen în peniță*

Portretul Acad. Camil Petrescu — *desen în creion*

Mai frecventă însă este în această perioadă de creație a lui Steriadi maniera unui desen vibrant, care învăluie realitatea cu o rețea de linii fine, mărunte, aparent capricioase sau de linii abrupte asvîrlite cu nervozitate, impetuos, în toate direcțiile. Acestui tip de desene îi este caracterisic un joc furișat al luminii care transpune parcă în totul, realitatea fizică a omului pe planul mobil al spiritului.

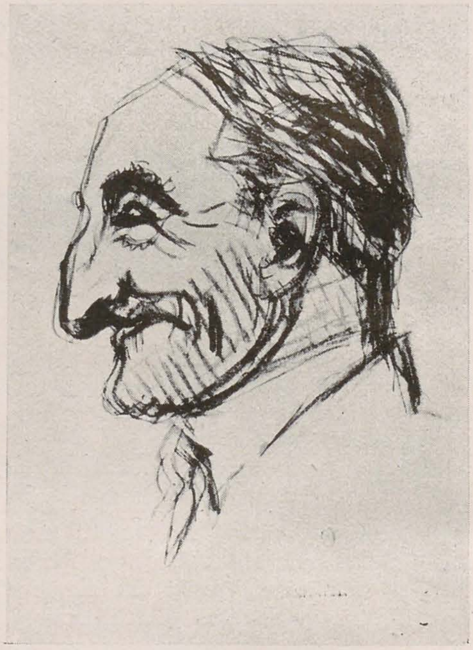
De o neistovită variație a procedeelor, stilul grafic al lui Steriadi concentrează în această perioadă la maximum însușirile temperamentale și intelectuale caracteristice artistului, dar și întreaga lui atitudine față de viață. Bonomia, malițiozitatea, luciditatea necruțătoare în fața adevărului, dar atenuată de indulgență și înțelegere, de discreție, de ideia că în fiecare om există, dincolo de toate cusururile, un element fundamental bun, vorbesc din fiecare portret. Verva observației lui Steriadi nu răpește nimic din ceea ce este cu adevărat uman în orice fizionomie; ochiul ager al artistului nu ironizează nici pentru plăcerea răutăcioasă de a găsi defecte amuzante, dar nici nu subliniază defectele cu vreun scop educativ. Binevoitor, Steriadi constată adevărul și trece mai departe. S-a spus adeseori că desenele și litografiile lui Steriadi constituie o galerie a contemporanilor săi; s-ar putea adăuga însă constatarea că ele sînt în primul rînd o galerie de caractere. Cu o intuiție de o rară finețe, Steriadi surprinde în chipurile oamenilor, forța trăsăturilor morale predominante, care imprimă figurii anumite caracteristici de ordin fizic. Jean Al. Steriadi este incontestabil un « moralist » în sensul consacrat de clasicismul francez; îl intrigă și îl fixează « eternul uman » ale cărui forme variate știe să le identifice sub cele mai neașteptate aparențe.

Portretele din ultimii ani ai vieții lui nu desmint această deprindere, însă limbajul lor grafic diferă; este un limbaj mai temperat, mai potolit. În locul vibrațiilor lineare care redau viața interioară a modelului, care exprimă parcă însuși mecanismul alert al ironiei, al glumei, se observă o așezare mai reținută a trăsăturilor; figurile sînt prezentate într-un stil analitic, cu o emoție mult mai reținută, cu o expresie mai ordonată, mai calmă. Cu aceeași perspicacitate psihologică, Steriadi își construește acum portretele, își organizează parcă mai calculat elementele secundare, ceea ce dă întregului desen un caracter mai static; lucrul este observabil îndeosebi în seria portretelor de academicieni, executate între 1948 și 1953.

Încă un aspect interesant al graficei lui Steriadi este peisajul. Aici apar alte trăsături ale personalității lui. Grafia volubilă a lui Steriadi capătă în peisajele sale o discreție, un calm abea înviorat de un ușor suflu liric. Atmosfera peisajelor lui Steriadi se menține întotdeauna senină; nimic melancolic în ele, nici în motivele cu priveliști triste prin ele însele; un soi de reculegere încrezătoare străbate peisajele acestea de obicei înfățișînd vederi și colțuri de natură din preajma omului.

Fie că e vorba de peisajele din Olanda, lucrate în anul 1937, dantelate într-o scriere măruntă, fină, ușoară, fie că e vorba de peisajele lucrate mai tîrziu, în anul 1946, în cursul călătoriei în Bulgaria, mai simple, mai clare, frapante prin deosebita forță de evocare a realității, prin justețea și precizia impresiei, din toate străbate același sentiment de siguranță și de împăcare cu lumea înconjurătoare, aceeași bucurie de a trăi.

Steriadi a folosit în desenele sale cele mai variate tehnici: creion, cărbune,



Portret — *desen în creion*

peniță cu tuș sau cerneală, înviorată sau nu de creioane colorate și acuarelă. În prima perioadă a lucrat mai mult în creion; ulterior, penița a devenit unealta lui favorită. În toate cazurile însă este remarcabilă stringența legăturii dintre sentimentul predominant al lucrării, stilul și tehnica grafică. Acest adevăr poate fi constatat cu tot atîta pregnanță în litografiile sale; aici el a știut să creeze unitatea deplină dintre conținut, motiv și mijloacele specifice genului — contrastele intense dintre umbre și lumini, acțiunea puternică a negrului — care dau imaginii litografiate un anumit halo romantic.

În litografii, Steriadi păstrează cu insistență un ton grav, pe care nu-l are în desene. Limbajul lui Steriadi este mai temperat în desenele în creion sau cărbune și mai agitat, mai jucăuș în cele în peniță.

Numărul desenelor sale este foarte mare; peste o mie de lucrări. Proverbiala lui uşurinţă şi capacitate creatoare nu au avut însă pentru Steriadi riscul facilităţii, al superficialităţii. În oricare din desenele lui există o trăsătură de spirit, un cuvînt de duh, un adevăr. Şi cu toată varietatea de maniere, pe care o întîlnim în grafica lui, se poate vorbi fără nici o ezitare despre un stil al graficii lui Steriadi, uşor recognoscibil şi mereu actual: este stilul clarviziunii şi al sincerităţii, al respectului pentru adevăr şi al ironiei binevoitoare, stilul inteligenţei însăşi.

J. AL. STERIADI — Case la Sozopol — *desen în peniţă şi cerneală*

FRANCISC ŞIRATO — Ţigani din Gropile lui Ouatu — *ulei*, 50 × 64 cm.

# FRANCISC ŞIRATO

## PETRU COMARNESCU

Revăzînd toamna aceasta o bună parte din lucrările lui Francisc Şirato, prezentate într-o expoziţie retrospectivă la Parcul I. V. Stalin, am fost din nou emoţionat de unele capodopere ale sale, de pildă *Fata lucrînd filet* (1929, proprietatea Muzeului de Artă al R.P.R.) şi *Fetiţa în albastru* (colecţia compozitorului Ion Dumitrescu).

Nu le mai văzusem de mulţi ani şi trebuie să recunosc că un fel de încîntare, îmbinată cu uimire, au pus stăpînire pe mine, nelăsîndu-mă să-mi iau ochii de la ele. Imaginile acestea, prima bătînd într-o tonalitate de albastru închis, cealaltă într-un albastru mai luminat, apropiat de azurul cerului, au atîta fluiditate, atîta splendoare picturală şi prospeţime sufletească încît am încercat aceleaşi simţăminte ca în faţa unor tablouri de Vermeer van Delft. Fuziunea dintre formă, lumină şi culoare, strălucirea tuşelor, aparent aspre şi care se încheagă în forme nespus de vii şi vibrante, transparenţa întregii atmosfere — transfigurează interioarele acelea obişnuite şi dau fiinţelor construite de Şirato o frăgezime virginală, o puritate celestă, părînd ţesute parcă din pale de nori, diferit luminate de soarele care doar se lasă simţit.

Asemenea strălucire, uneori mai vaporoasă, alteori vibrînd mai intens şi mai direct (culoarea diferit valorată, fiind mai puternică în tonalitatea-i predominantă) o găsim şi în alte lucrări de maturitate ale lui Francisc Şirato, de pildă în *Serviciul de ceai*, în *Odihnă* (o femeie într-un şezlong), în cele două *Studii de nud* cu femei îmbrăcate într-o uşoară cămaşă de mătase roz (una aflată în colecţia Muzeului de Artă al R.P.R., alta în colecţia Dr. I. N. Dona), ca şi în numeroasele peisaje făcute pe coastele Mării Negre, dintre care însă unele se află acum în neştiute colecţii particulare, ca şi *Serviciul de ceai*. Florile din ultima perioadă de asemenea au o rar întîlnită strălucire.

Am fost adeseori în apropierea lui Şirato cînd concepea şi apoi realiza, cu multă frămîntare lăuntrică şi făcînd tot felul de încercări pe pînză, asemenea lucrări. L-am cunoscut prin 1926 şi l-am văzut destul de des pînă la moartea sa, în 1953. Ţin minte discuţiile ce le aveam cu el, mărturisirile pe care mi le făcea, neobositele lui strădanii şi încercări. Ţelul lui Şirato era să ajungă la adevărata picturalitate, datorită căreia să construiască imagini din vremea sa, să-şi exprime într-un stil propriu sentimentele şi aspiraţiile. Am putut urmări cum el îşi închega o nouă viziune picturală, pe temeiul unei concepţii, îndelung şi adînc meditate.

Într-adevăr, orice pictor autentic îşi are concepţia şi viziunea sa, adică modul în care alege şi redă aspectele şi esenţele realităţii, dar mai mult poate decît la oricare pictor romîn de la Luchian încoace — şi acesta un mare gînditor, cu tot lirismul său, plin de spontaneitate — la Şirato concepţia era un act lucid, o frămîntare permanentă a cugetului, iar viziunea, adică felul de a exprima pictural cele văzute şi trăite, a le exprima într-un fel propriu, cu un stil personal, se închegau printr-un proces foarte elaborat şi manifest. Şi aceasta se vădeşte limpede pentru cine îi cercetează opera, plină de căutări, încercări, şovăiri, rezolvări numai parţiale, dar şi neîntrecute realizări. Şirato ştia bine că viziunea, bazată pe o concepţie adînc meditată, deose-

FRANCISC ȘIRATO – Odihnă – *ulei* 79×65 cm.

beşte pe un artist faţă de altul, căci, descriind aceleaşi lucruri şi trăind aceleaşi sentimente adînci umane, un pictor le exprimă într-un fel, iar altul într-altfel. Ceea ce deosebeşte pe un artist de altul este tocmai respectiva viziune picturală, sculpturală sau decorativă şi dacă de la prima ochire poţi deosebi un Luchian de un Petraşcu sau un Şirato de un Pallady, aceasta se datorează tocmai viziunii proprii a fiecăruia, căci viziunea constituie modul propriu de a vedea şi de a interpreta realitatea, cuprinde însuşirile specifice unui pictor, însuşiri spirituale ca şi tehnice.

Stăpînit întreaga viaţă de gîndul unic al adevărului pictural, Şirato a căutat cu o luciditate, care uneori îi frîna spontaneitatea, să ajungă la o viziune proprie. El ştia că marii maeştri ai picturii, fie Rembrandt fie Tizian, fie Velasquez sau Vermeer închegau formele din culoare şi valoraţie, din umbră şi lumină, că aceşti maeştri nu trasau linii, pe care apoi să le umple cu culoare, ci din felul cum puneau tuşele, cum loveau cu penelul, cum aşezau straturile de culoare unele peste altele, luminînd sau întunecînd formele, obţinînd tranziţii între tonuri şi nuanţe, ei ţeseau formele şi întreaga atmosferă a unui tablou, închegînd totul prin tuşe şi valoraţii şi izgonind linia sau conturul liniar, care îşi are rostul în grafică şi în pictura decorativă (aceasta bazată deopotrivă pe linie ca şi pe culoare) sau în pictura denumită sculpturală. Unii pictori moderni au reluat linia, îmbinînd-o cu tonalităţi sugestive şi de aceea picturile lor au şi un aspect decorativ, apropiat de acela al vechilor fresce (cazul Pallady, care, într-un sens, reia vechea decorativitate bizantină, sensibilizînd-o şi îmbogăţind-o prin notaţii şi armonii cromatice). Şirato însă alesese din marile căi ale artei picturii, pictura propriu zis « picturală» (ceea ce nu este deloc un pleonasm), căutînd fuziunea dintre formă, lumină şi culoare. Fără a renunţa cituşi de puţin la structura fizică a realităţii, el căuta să folosească totodată unele din învăţămintele plein-air-iştilor, ale picturii moderne, mai ales felul de repartizare a luminii, îmbinîndu-le cu învăţămintele marilor clasici.

Între 1924 şi 1932 [1]), el îşi intensifică aceste căutări, dînd luminii un rol însemnat, ea fiind viaţa imaginii şi devenind elementul care asigură întregii viziuni o vie mişcare Trecerea spre noile procedee nu a fost uşoară şi unele peisaje din această perioadă (cele de la Techirghiol) sau compoziţia *Chiaburul satului* sînt încă statice şi greoaie, chiar dacă pictorul vede formele şi coloritul filtrate prin lumină. Linia mai indica încă şi o oarecare geometrizare, datorită porţiunilor de culoare diferit luminate, făcea viziunea încă greoaie, abstractă, iar pasta, concepută ca un smalţ era încă prea lucioasă, fiind aşezată în mase mari şi viziunea necăpătînd încă vibraţia învăluitoare şi transparenţa de mai tîrziu.

De aceea unele peisaje din această perioadă, făcute la Techirghiol sau în cartierele sărace ale Bucureştiului lasă prea distincte diferitele planuri ale clădirilor şi chiar porţiuni din figurile oamenilor, iar luciul acela al pastei încă dense şi folosind contrastele, făcea să alunece privirea celui ce cerceta tablourile, în loc de a o ademeni.

Prin 1929 însă, Şirato a început să culeagă roadele experimentelor sale, ajungind la o pastă mai transparentă, la o calitate diafană, la o îmbinare deplină a elementelor dintr-o imagine şi peisajele, naturile moarte şi compoziţiile dintre 1929 şi 1933 — *Fata lucrînd filet*, *Odihnă*, *Privind albumul*, *Serviciul de ceai* apoi viziunile vaporoase şi fluide ale Balcicului sau Mangaliei, uneori de un dramatism mai surdinizat, alteori de un dramatism mai vădit şi mai puternic — înseamnă o culme în realizările pictorului. Acum, viziunea, deşi bazată pe o adîncă gîndire, este mai vie, mai spontană, mai învăluitoare, formele sînt legate într-o tonalitate de ansamblu, prin iscusite tranziţii şi printr-o valoraţie subtilă, atmosfera este vie, are vibraţie şi mişcare, iar pasta ajunge la fluiditatea, prospeţimea şi strălucirea interioară, care ne duc cu gîndul la Vermeer van Delft şi la alţi mari colorişti ai lumii.

Asemenea capodopere ale lui Şirato se disting de celelalte în care se văd mai mult dîrzele lui încercări şi limite. Pictorul păruse la un moment dat prea cerebral, în căutările şi experimentele sale, dar lucrările menţionate, ca şi altele asupra cărora ne vom opri, arată măreaţa şi dificil dobîndita sa reuşită. *Serviciul de ceai* este una din capodoperele picturii romîneşti în genul naturii moarte, obiectele avîndu-şi individualitatea, dar şi relaţiile de reflectare reciprocă în atmosfera interiorului. Cele două *Studii de nud* înfăţişează carnaţia cu o consistenţă diafană totuşi, şi aici nu mai poate fi vorba de vreo înrîurire a lui Renoir, căci prin alte modalităţi obţine Şirato calitatea specifică a carnaţiei, cum neîntrecută este şi redarea calităţii mătăsii roz a cămăşilor, sugerînd-o parcă şi tactil, aşa cum face Rembrandt cu mătăsurile, catifelele, pînzeturile sau blănurile în care sînt înveşmîntate personajele sale.

Unele peisaje de la Balcic, păstrînd caracteristicile locului, sugerează atmosfera învăluitoare, accentuează tonalitatea predominantă, albul acela gălbui care pluteşte în văzduh, reflectat de stînca aceea ca o căpăţînă sau de pulberea caracteristică drumurilor de acolo. Balcicul alb sau Mangalia cu reflexe roz şi albastre, mai luminate sau mai închise, sugerează atmosfera specifică, atmosfera care vibrează peste tot, reflexele aşezărilor mării, drumurilor.

În faza din urmă a activităţii pictorului peisajele şi naturile moarte sînt construite din culori mai condensate, lumina nemai fiind suverană şi fluiditatea fiind înlocuită de senti-

FRANCISC ŞIRATO — Fată lucrînd filet — *ulei*, 88 × 66 cm.

[1]) În monografia noastră, publicată în 1946, am stabilit, de acord cu pictorul, următoarele faze sau perioade ale activităţii sale:

*I.* — Perioada încercărilor şi pregătirii tehnice sau de la desen la culoare — 1907—1923;

*II.* — Perioada marilor compoziţii picturale sau sinteza dintre formă, culoare şi lumină — 1924—1932;

*III.* — Perioada sintezei prin lumină sau natura ca structură aeriană — perioadă ce începe din 1933 şi ţine pînă la sfîrşitul activităţii pictorului. Perioada din urmă, ar putea fi subîmpărţită în două, de la 1938 pictorul făcînd forma mai vizibilă şi folosind o pastă mai condensată, dar tot în funcţie de lumină.

mentul dramatic al artistului, cu o pastă mai densă, mai materială, dar tot vibrantă. Lirismul este acum mai concentrat şi mai potenţat.

Aşa dar, după eliminarea liniei şi a grafismului, care grăniţează şi taie acordurile unei viziuni, după înlăturarea planurilor prea diferenţiat colorate, pictorul ajunge să închege pînă şi conturarile tot din tuşe diferit luminate, obţinînd o unică fluiditate. o redare a structurii aeriene a realităţii, plină de vibraţie, mişcare, lirism. Prin lumină redă Şirato, mai ales de la 1933 pînă spre 1950, structura realităţii şi aici este marea sa izbîndă şi puternica sa originalitate, căci, după cum îmi mărturisea el pe atunci: « eu nu încerc reproducerea unui aspect de plein-air, ci caut să descopăr complicata bogăţie a diferenţelor de lumină». Interesant şi semnificativ este că nemaipăstrînd nici linia, nici conturul, nici volumul în sensul obişnuit, Şirato le dobîndea pe toate acestea prin culoarea diferit luminată şi deci niciodată el nu a fost un impresionist, care să anihileze structura şi netezimea formelor reale, a naturii fizice, ci dimpotrivă păstra structura fizică a naturii, redînd-o măestrit prin culoarea diferit luminată, păstrînd deci coloritul local, ne trecînd la figuri şi privelişti convenţionale, care să nesocotească realismul luminii şi al structurii fizice. Aici este cheia realismului său, pus pe o mare picturalitate, pe o concepţie, în care lumina era, nu elementul arbitrar şi tiran, ci elementul constitutiv al viziunii, lumina cu mişcarea şi vibraţiile ei, care potenţează, poetizează, redă caracteristicul unui aspect din natură.

II

Pentru ca să ajungă la asemenea rezultate, Şirato a meditat adînc asupra realităţii şi artei, s-a gîndit la ceea ce este caracteristic în natura şi în viaţa oamenilor de la noi. Problema luminii, pe care a rezolvat-o cu atîta originalitate, în lucrările de maturitate, a gîndit-o mai înainte în fel şi chip. Un articol al său împotriva impresionismului pledează pentru respectarea caracteristicilor naturii noastre, unde lumina nu topeşte conturarile, ci dimpotrivă păstrează netezimea formelor şi obiectelor. În căutările sale, s-a inspirat şi de la arta lui Grigorescu, nu numai de la aceea a marilor maeştri clasici şi aceasta o dovedeşte un pasaj din eminenta sa monografie despre Nicolae Grigorescu (colecţia Apollo, 1938), unde el interpreta cu conştiinţa artistului, care nu nesocoteşte moştenirea valabilă a trecutului, căutările şi realizările marelui său înaintaş, valorificînd perioada finală a operei lui Grigorescu, în care formele erau contopite şi integrate într-o orchestraţie coloristică generală, într-o tonalitate predominantă.

Meditînd asupra artei lui Grigorescu, Şirato a căutat să rezolve problema luminii în funcţie de caracteristicile priveliştilor noastre, ducînd mai departe această problemă şi reuşind în sinteza pe care am descris-o. Este interesant de observat că preocupările acestea majore se vădesc de la începuturile activităţii lui Şirato şi chiar desenele de începător sînt legate de căutarea viziunii picturale, la care a ajuns prin atîtea strădanii şi lupte.

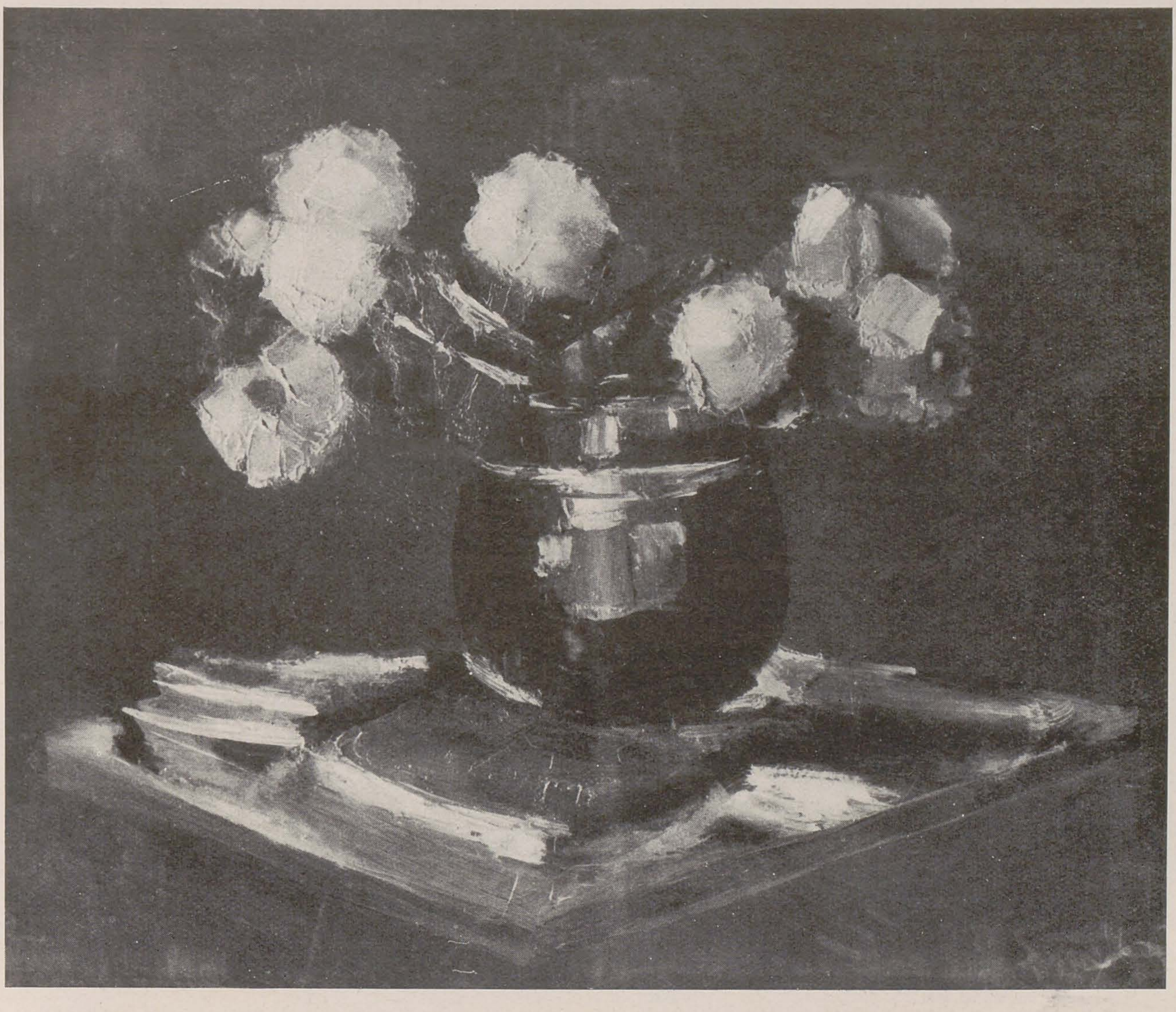
După ce a debutat ca desenator, făcînd o seamă de neuitate caricaturi şi desene satirice pentru revistele vremii, în care combătea relele sociale, Şirato a căutat chiar şi în desen o cît mai solidă plasticitate şi, ca şi Iser, a dat liniei un rost mai constructiv, făcînd-o mai mlădioasă, mai cuprinzătoare de viaţă şi mişcare. Dar alături de consistenţa formelor, de ritmul lor, Şirato căuta picturalitatea chiar şi în desenele monocrome, făcute în cărbune, creion şi peniţă, dînd umbrelor şi luminii un rol constitutiv.

Pictorul a căutat mereu să adîncească psihologia şi comportarea oamenilor umili, a năpăstuiţilor şi împilaţilor şi cu gîndul la ei a făcut şi primele lucrări în ulei, nu numai desenele, satirizînd, paralel, pe profitori şi împilatori. *Saltimbancii*, *Tîrgul Moşilor*, *Petrecere la Flora* sînt printre primele picturi, în care, căutînd noi procedee şi mijloace de expresie, el descria aspecte din viaţa contemporană. Mai tîrziu, vor apărea în opera sa alţi oameni umili, uneori locuind în colibele din « Gropile lui Ouatu ».

Calea lui Şirato a fost foarte spinoasă, atît din pricină că el nu se mulţumea să imite pe alţii, sau să cultive formele facile, ci îşi căuta o modalitate proprie de expresie, cît şi prin faptul că lucrînd ani de zile caricaturi şi desene satirice, era rău văzut de conducătorii lumii oficiale de odinioară. Cînd am scris, în 1946, monografia despre el şi, ca prieten ce îi eram, i-am arătat textul înainte de a-l da la tipar, Şirato ne-a rugat să scoatem din partea biografică relatarea unor triste experienţe ale sale. Cu pudoarea şi discreţia ce-l caracterizau — Şirato a fost un om plin de demnitate, totdeauna judicios şi dovedind o mare tărie sufletească, dispreţuind temenelile şi combinaţiile, sforăriile şi arivismul — el nu voia să se ştie cît de mult a suferit pentru a crea o operă autentică şi plină de frămîntări. Nu voia să se ştie că au fost ani cînd pentru dînsul era o chestiune de gravă contabilitate bugetară dacă să ia sau nu tramvaiul şi dorea să lase uitării umilinţele îndurate.

Totuşi, în 1926, la începuturile activităţii mele de critic, cînd am început să-l cunosc şi să-i capăt încrederea şi prietenia, Şirato mi-a dat un interviu (publicat în « Rampa », 11 oct. 1926) în care amintea de grelele încer-

FRANCISC ŞIRATO — Piaţă la Mangalia — *guaşă*, 47 × 61 cm.



FRANCISC ȘIRATO — Flori — *ulei*, 49×60 cm.

cări prin care a trecut și avea să mai treacă precum își prefigura dezvoltarea artei sale. Printre altele a declarat atunci Șirato: « Am expus la Tinerimea Artistică vreo zece ani în șir. Prima oară în 1909. Nimeni nu s-a emoționat de pictura mea timp de două zeci de ani. Am ajuns cel mai tîrziu dintre colegii mei. Descurajare?.. Nu m-am emoționat din această pricină, ci munceam mai mult. Iser, Dărăscu, Sion, Ressu și cu mine eram uniți prin aceleași afinități estetice. Prima expoziție personală am avut-o în 1921, după ce toată lumea a spus că sînt desenator. Cînd am început să expun la Arta Romînă, ca pictor, toți s-au întrebat: « Cine l-a mai scos pictor și pe acesta?» Iar eu mă consider că nu exist decît ca pictor. Decînd s-a întrebat publicul (în privința mea, N.A.) de atunci probabil că exist și pentru el».

S-a mulțumit să fie ani și ani, un simplu funcționar la Muzeul de Artă Națională, iar cînd mai tîrziu și-a căpătat un mare prestigiu, manifestîndu-se prin neuitatele expoziții personale sau în cadrul « Grupului celor patru» (el, Tonitza, Șt. Dimitrescu și sculptorul O. Han), a ajuns însfîrșit profesor la Școala de Belle Arte din București. Șirato știa să explice, să fie pedagog, făcînd pe elevi să gîndească, să-și pună probleme, să nu se limiteze la soluții facile. Deși a stat prea puțin la catedră, Șirato a lăsat o seamă de elevi și a inspirat căutările multor artiști, azi în toiul realizării.

III

Un capitol însemnat în activitatea lui Francisc Șirato îl constituie preocupările sale decorative. Mai toți marii noștri pictori, începînd cu Rosenthal, Grigorescu, Luchian, A. Baltazar și ajungînd la contemporanii lui Șirato, Ressu, Iser, Gh. Popovici, Octav Băncilă, Cecilia Cutzescu-Storck, I. Theodorescu-Sion, Sabin Pop, D. Ghiață, au făcut compoziții alegorice, scene decorative, picturi menite să împodobească pereții unei clădiri într-altfel decît obișnuitele picturi de șevalet. Mai toți au căutat și în parte au izbutit să exprime ceva din specificitatea națională.

Începînd de prin 1924, cînd a lucrat compoziția: *Două țărănci*, Șirato s-a îndreptat, paralel cu cealaltă activitate majoră a sa, către pictura decorativă, căutînd să potențeze în forme monumentale aspecte din viața poporului. Plasticitatea compoziției *Două țărănci* se bizuia încă pe linie și volum desenat și această operă ni-l arată desenator în primul rînd, ca și, în parte, marea compoziție, se pare dispărută, *Întîlnirea* (1924), unde în mijlocul unui platou, înconjurat de munți bătînd în violaceu, Șirato aducea cu vigoare și într-o atitudine monumentală cele două personaje tinere, țăranul și țăranca veniți la întîlnire.

Pictorul nu a compus multe lucrări decorative, dar *Întînirea*, *Țesătoarele de covoare*, *Vînzătorul de covoare* și *Vînzătoarele de covoare* (două țărănci cu marame albe și una purtînd pe umeri o scoarță înflorată, lucrare aflată în colecția de tablouri cu tematică industrială și comercială din toate țările lumii, a instituției « The International Business Machines Corporation», S.U.A.) și cîteva altele mărturiseau căutările sale și în privința artei decorative monumentale. În aceste pînze de dimensiuni mari, pictate în ulei, el ținea desigur seama de stilizarea, fără de care nu este cu putință arta decorativă, dar căuta mai în adînc spiritul artei populare.

Șirato a căutat simplificarea, grația, cumpănirea în compozițiile sale decorative, inspirate din viața poporului și ceva mai tîrziu, cînd în pictura de șevalet căuta acea fluiditate a pastei, eliminînd linia și contururile liniare și volumul geometric, pentru forme țesute din culoare și lumină, el a dat încă două — trei capodopere decorative, printre care *Întoarcerea de la tîrg* a însemnat o mare izbîndă artistică. În această compoziție (se pare dispărută, poate chiar distrusă de bombardament), totul era bazat pe picturalitatea pastei, pe țesătura dintre forma, culoarea și lumina, ce închega vibrantele și viile figuri ale celor două țărănci din primul plan, purtînd lungi marame albe, bluze tot albe și fuste și bondițe într-un dens albastru închis, aproape negru. Perspectiva era respectată cu iscusință, ca și în celelalte lucrări decorative, dar figurile monumentale predominau cu puternicele lor volume, din lumină și culoare. Maramele femeilor păreau țesute din lumină, păreau urzeli de raze, așa cum veșmintele unor personaje din operele lui Rembrandt sau Vermeer par rupte din soare (rochia Esterei din compoziția « Haman implorînd iertare Esterei», Muzeul de Artă al R. P. R. sau scurteica galbenă ca lămîia a fetei din compoziția lui Vermeer van Delft « Tînăra cu șiragul de perle», Muzeul din Berlin). Femeile din compoziția lui Șirato păreau cariatide, dar mai vii și avînd tipologia și ținuta țărăncilor noastre. Prin asemenea lucrări, îndelung gîndite și realizate cu

adîncă pricepere şi strălucire, Şirato a deschis căile unor noi modalităţi de expresie în arta noastră monumental-decorativă, care au în fond şi formă din specificitatea naţională.

Nu putem stărui asupra tuturor marilor probleme pe care le-a pus în arta sa acest mare artist şi cugetător, dar amintim că şi în pastel ajunsese spre sfîrşitul vieţii — născut la 15 august 1877, a murit la 4 august 1953 — la o concentrare iradiantă cu totul remarcabilă, la o strălucire mătăsoasă şi caldă, care ne face să orînduim pastelurile sale alături de acelea ale lui Luchian. Lucrările din ultima fază (şi cele în ulei, şi cele în pastel) au coloritul mai condensat, lumina dîndu-le iradiaţie, dar ne mai avînd rolul constitutiv de mai înainte. Un tablou cu cîteva cîrciumărese galbene într-un vas albastru închis, lucrat în 1949 (colecţia I. Jianu), dovedeşte forţa constructivă a

FRANCISC ŞIRATO — Mişcarea muncitorească lovind în monarhie şi slujitorii ei — *desen în tuş*

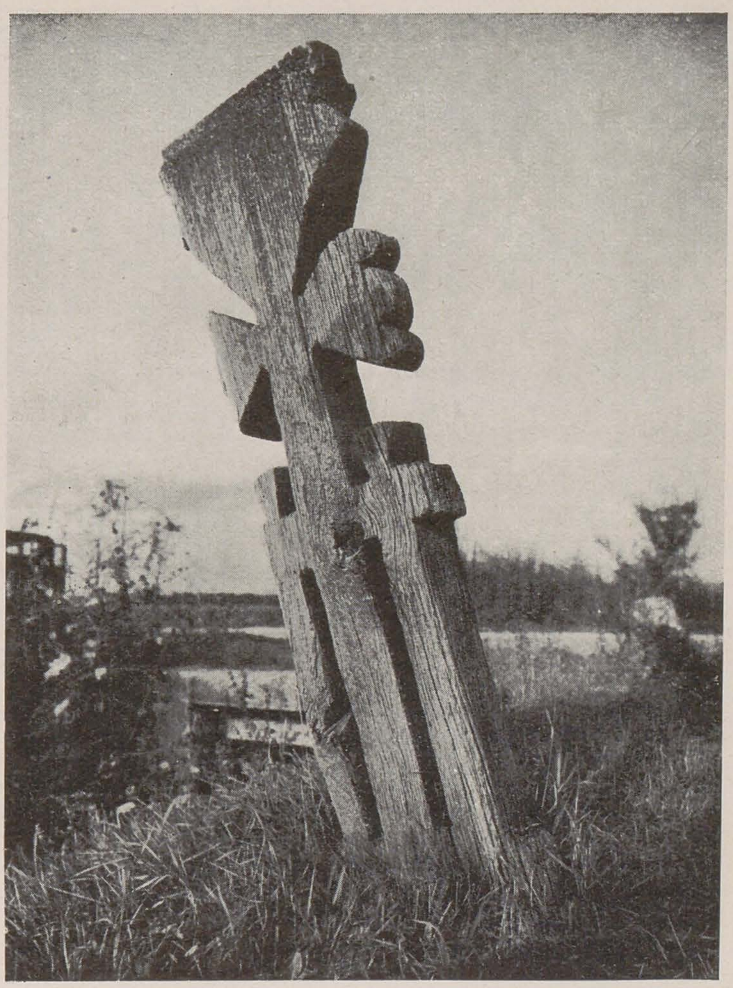
tuşelor lui Şirato, acum iarăşi dense, şi închegînd formele cu o măestrie definitivă. De asemenea, peisajele sale, mai înainte fluide şi diafane, acum, în faza din urmă, au devenit mai condensate şi au căpătat un dramatism mai intens, o gravitate mai adîncă încă decît cele din epoca maturităţii,

Ca şi Grigorescu, Andreescu şi Luchian, care mereu şi-au îmbogăţit mijloacele, şi care, în faza finală a activităţii lor, aduc încă înnoiri şi depăşiri faţă de lucrările anterioare — la fel a procedat şi Francisc Şirato Privindu-i operele, ai simţămîntul că, dacă puterile nu l-ar fi părăsit în ultimii doi — trei ani, el ar fi căutat şi ar fi găsit noi modalităţi de expresie. Faptul este caracteristic marilor artişti care îşi închină întreaga viaţă unui gînd unic şi măreţ, gîndului de a aduce autenticitate şi înnoire în expresia estetică, de a adînci şi nuanţa mereu adevărul în nesfîrşitele oglindiri, de care este în stare creatorul, fireşte în limitele vremii sale.

FRANCISC ŞIRATO — Nud — *ulei*, 54 × 45 cm.

# ARTA POPULARĂ, IZVOR DE INSPIRAȚIE

ION VLASIU



Troiță din Ilfov

Natura artistică a folclorului romînesc, adică acea parte pe care în mod obișnuit o numim noi artă populară, se reliefează distinct pentru privitorul sensibil, însă definirea și analiza caracterului în profunzime, pe care îl are această artă, nu odată întîmpină piedici greu de învins.

Organicitatea concepției țărănești despre viață, întrepătrunderea formelor ei, dau loc la suprapuneri de sensuri a căror analiză, deși este în curs, va trebui să mai treacă multă vreme pînă să ajungem la concluzii statornice. Ceeace nu e greu de stabilit, chiar numai în urma unei cercetări parțiale a folclorului, este că dorința de înfrumusețare a vieții apare ca o trăsătură caracteristică a poporului nostru.

Modurile specifice prin care poporul ajunge la expresie artistică, precum și caracterul diferențiat al formelor de care se leagă viziunea estetică a creatorului anonim, constituie problema de fond care ne preocupă.

Înaintașii noștri, gînditori, poeți și artiști, au ridicat în cultură și în creație unele aspecte ale acestei probleme, demne de luat în seamă. Contribuția lor trebuie cercetată cu luare aminte. Teoreticianul momentului actual trebuie, înainte de a porni la lucru, să facă un bilanț temeinic al acestui trecut; o sarcină care cere nu numai cultură și spirit de observație, dar mai ales metodă. Materialul se cere orînduit și analizat cu largi mijloace de investigație, pe epoci și etape, urmărit pas cu pas. Aceste condiții împing deci problema spre laboratorul științific al unui institut de specialitate.

Sculptorii și pictorii, prin condiția meseriei lor, legată de unelte și material, spre deosebire de critici și scriitori, au un fel de a gîndi mai mult în imagini. Astfel, cererea de a se exprima în scris îi găsește, pe bună dreptate, nu îndeajuns de pregătiți. Nu scriu artiștii plastici decît rareori, și nu totdeauna cei mai buni dintre ei, dar vorbesc cu toții și uneori vorbesc frumos despre artă, despre cum lucrează și mai ales despre ce au de gînd să lucreze.

Cu această motivare, noi putem aduce aportul onest al conștiinței noastre și trebuie s-o facem fără teamă de stîngăcii, cu singura grijă de a fi sinceri și adînci în mărturisire.

* * *

Pentru artistul plastic, formele și culorile sînt ca niște cuvinte cu care el grăiește. Pune formă lîngă formă, culoare lîngă culoare și face imagini în care viața și gîndirea omenească se impune atenției privitorului, atît prin însușiri de măestrie, cît și prin conținutul de sentimente și idei.

Spre deosebire de graiul cuvintelor, făcut pe măsura și nevoile unui popor, graiul formelor are calitatea de a fi înțeles de întreaga omenire. Pentru aceasta se spune mereu că arta este universală. Este, fără îndoială, ca fond uman, dar în ce privește forma ei, arta are caractere tot atît de specifice ca și limba vorbită.

Deci, încercarea de a găsi matca în care se poate dezvolta un stil național trebuie să pornească de la cunoașterea largă a ceea ce este un stil. Să știm din ce necesități pornește, cum se formează și ce caractere are. Numai astfel vom putea găsi baza temeinică a metodei cu care să putem lumina ascunzișurile problemei. Specificul național este o noțiune legată în înțelesul cel mai adînc de viață și istoria unui popor, condiționate de legi sociale și istorice proprii. Arta populară răspunde acestui imperativ etnic și credem că acesta trebuie să fie cel dintîi învățămînt pe care să ni-l însușim.

Repetarea, la mai mică sau la mai mare distanță, a formelor artistice populare, dacă sînt însușite în sensul lor decorativ, adică dezlegate de conținut, ar împinge arta noastră spre un arhaism rece și neexpresiv. Forma artistică se împlinește armonios numai dacă izvorăște dintr-un conținut adînc trăit de creator. Formele care ni se impun ca fiind mai caracteristice pentru viața noastră, cer o măiestrie proprie, altfel lunecăm ușor pe panta unei arte căreia, lipsindu-i sinceritatea, nu va izbuti să comunice conținutul dorit.

E vorba aici de materie rece, de scule și moduri de organizare, adică de mijloace deosebite de acelea cu care lucrează natura. Așa stînd lucrurile, e de la sine înțeles că opera de artă se dezvoltă de fiecare dată într-un climat tehnic propriu, astfel că și forma ei va avea un aspect original.

Realitățile sociale, condițiile de mediu, prin influența pe care o au asupra creatorului, dau fără îndoială unele trăsături comune operelor

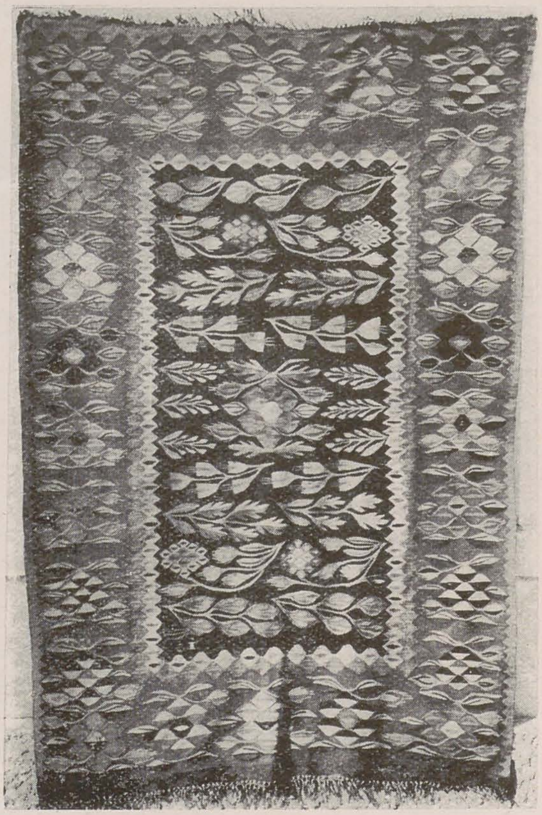
de artă. Ceea ce este dinăuntru, este știința și măestria cu care folosești aceste elemente; privind în adîncime, vom constata că individul creator, forța lui spirituală, se leagă de istoria și tradițiile unui popor, de întreg trecutul lui, care îi determină inconștient felul de a simți și gîndi. Cu sau fără adeziune mediul te înglobează în realitățile lui, deci și în istoria lui, care e tot o realitate. Privită de pe acest plan, creația este o lucrare colectivă, iar individul apare ca un seismograf sensibil, în care mișcarea societății se oglindește cu mai mică sau mai mare claritate.

Forța unui talent trebuie căutată în puterea cu care primește impulsurile mediului și le răsfrînge. Însă, oricît de unitare și specifice vor fi influențele mediului, ele se reoglindesc deosebit, adică la gradul de limpezime și intensitate a sensibilității creatoare.

Se desprinde de aici concluzia că, în procesul de creație, deși colectivitatea se amestecă simțitor, opera de artă, obrazul și puritatea ei estetică, vor purta pecetea personală a creatorului, dar adîncimea și orizontul viziunii țin de colectivitate.

Infinită este realitatea care te înconjoară. Peste tot viața te ademenește și te îndeamnă s-o contempli. Dintr-un punct de vedere estetic toate aspectele pot fi sugestive, dar societatea are tendința de a selecta, ridicînd în prim plan pe unele, și lăsînd în umbră altele. Dacă te împotrivești acestei orînduiri, societatea pe bună dreptate te scoate din socotelile ei. Dimpotrivă, dacă te miști pe linia aspirațiilor sale și reușești să le exprimi, te înscrii firesc și dinamic în procesul de creștere și afirmare al valorilor populare.

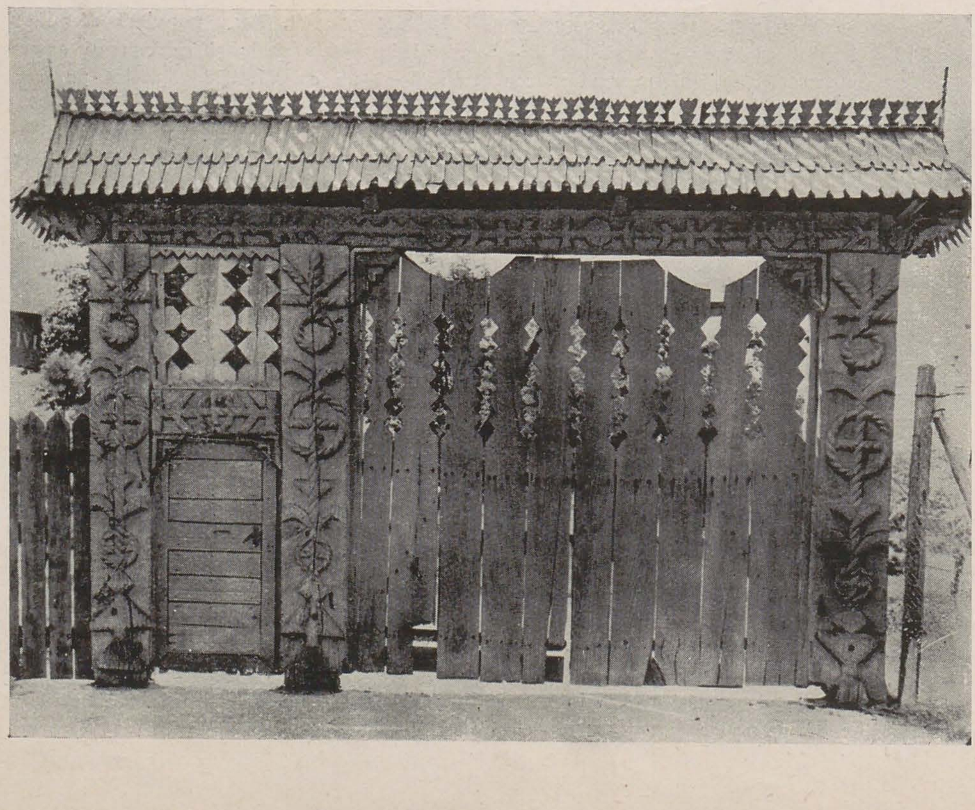
Un artist trebuie să-și disciplineze mijloacele de expresie, să le stăpînească și să le înglobeze treptat în albia formelor de viață, caracteristice societății în care se exercită spiritul și forța sa creatoare. Apropierea aceasta se face spontan, dacă aderi și admiri modul de viață al societății respective. Dacă dimpotrivă, conștiința ta repudiază fondul de simțire și acțiunile acelei societăți, meșteșugul și inteligența nu sînt în stare să te ajute să exprimi contrariul.



Covor oltenesc

* * *

Poartă țărănească



Problema specificului se rezumă în cele din urmă la a fi sau a nu fi sincer. Cînd reușești să fii, înseamnă că ai reușit să te apropii de ceea ce viața are mai adînc și mai permanent. De altfel, așa cum am spus, nimeni nu se poate sustrage influenței realităților, ele te domină, trebuie doar să recunoști și să accepți că arta poate oglindi realitatea cu mai multă limpezime decît apare ochiului comun. E vorba deci de o sinteză, în care aduni un sumum de impresii, senzații, sentimente și idei, într-un complex de forme, linii și culori, frumos înmănunchiate și evocatoare în înțelesul larg al cuvîntului.

Poporul nostru selectează cu multă gravitate frumosul de urît ca și binele de rău. Memoria și puterea lui de prelucrare sînt de necontestat. Întregul tezaur al artei populare, în care s-au păstrat și s-au adunat ca într-un stup esențele spirituale ale trecutului nostru, constituie o mărturie de nediscutat.

Conținutul și măiestria înmagazinată în tezaurul folcloric, sînt prin însăși forța lor generatoare de idei și directive pe care creatorul modern se poate sprijini în căutările sale. Dar fără îndoială există o rațiune a depășirii formelor de expresie, care ține de salturile pe care viața le face din timp în timp. Artistul trebuie să salte cu viața, adică să găsească forme noi pentru exprimarea sa. Poporul are această înțelepciune; el știe să facă un salt cu măsură, și astfel viața lui este înconjurată mereu de prospețime artistică.

Aici este locul să spunem că această lege ne împiedică să utilizăm, grosso-modo, formele trecutului pentru exprimarea realităților noi. (Cuvîntul nou, îl întrebuințăm aici în lipsa altuia care să exprime înțelesul că noutatea are o doză mai mare sau mai mică de vechime. Este acea parte în care se simt rădăcinile experienței trecute, prin care noi putem cunoaște treptele evoluției sale). În istoria artelor, trecerile de la o epocă la alta, înnoirea realității adică, este ușor simțită printr-o perioadă de decadență a vechiului stil și prin alta de renaștere. Aceste perioade sînt greu de cercetat, dar analiza lor este necesară, fiindcă în aceste perioade se oglindesc cauzele care au adus după sine schimbarea formelor de viață.

Cercetînd cu atenție o astfel de perioadă se poate vedea că, în procesul de înnoire stilistică, creatorul elimină partea ce nu mai corespunde formelor noi de viață. Operația de eliminare a formelor vechi se face treptat și numai în măsura în care pot fi descoperite formele noi. Deci, trecerea de la o formă la alta ține și de procesul tehnic, a cărei dezvoltare și durată poate întîrzia

Artele în Republica Populară Romînă trec printr-o astfel de perioadă. Iată dece realizarea unui stil național poate întîmpina dificultăți serioase și orice grabă nu poate decît să ne strice. Este cu totul important să știm ce putem lua de la trecut și ce nu putem lua.

* * *

Se spune mereu că trebuie să ne întoarcem la izvoarele artei populare și este bine că se spune. Dar între noi și arta populară se înscrie

o epocă de artă cultă, care, dezvoltîndu-se în condiţii nesigure şi întîmplătoare, s-a depărtat pe alături de modurile specific naţionale ale creaţiei. Datorită acestui fapt, ale cărui cauze ar trebui analizate pe îndelete, arta noastră cultă a făcut un salt artificial, rupîndu-se de izvoarele fireşti.

Această judecată ar fi incompletă dacă n-am adăuga că sînt artişti în ale căror opere, deşi nu în aceeaşi măsură ca în literatură şi în muzică, se oglindesc specific realităţile noastre.

S-a scris şi s-a vorbit mult despre Grigorescu, despre Andreescu şi despre Luchian, despre Petraşcu sau despre Paciurea, însă uneori, cu sau fără ştiinţă accentul critic a căzut pe aspecte mai puţin semnificative.

Trebuie revizuit metodic şi radical întreg bagajul critic ce s-a suprapus între timp pe obrazul onest şi curat al artei acestor înaintaşi, şi odată curăţit terenul, opera lor trebuie cercetată cu luare aminte, cu bunul gînd de a vedea cum şi în ce măsură opera lor oglindeşte temeiurile de viaţă şi de cultură sănătoasă, proprie unei dezvoltări viitoare.

Avem apoi mulţi artişti în viaţă, în opera cărora realitatea se oglindeşte în forme artistice mai mult sau mai puţin caracteristice aspiraţiilor sănătoase ale poporului. Munca lor artistică, de bine de rău, este aceea care constituie puntea vie dinspre trecut spre prezent. Opera unor sculptori cum sînt Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han sau a pictorilor ca Dimitrie Ghiaţă, Ressu, Steriadi, Bunescu, are o demnitate artistică şi un conţinut foarte variat. Generaţiile tinere pot găsi în operele acestora multe răspunsuri la întrebările ce li se pun.

Am amintit numai o seamă dintre ei, dar sînt încă mulţi, şi unii de-a dreptul lăsaţi la o parte, cum este cazul pictorului Romulus Ladea, artist cu o mare forţă de evocare, a cărui operă trebuie scoasă la lumină neîntîrziat. Nu numai pentru că Romulus Ladea este în pragul anilor şasezeci, dar mai cu seamă pentru că opera lui a ajuns la maturitate. Maestrul Ladea a cioplit o seamă de portrete şi figuri, în care ţăranul e conştient de sine, semeţ şi gata să ia poziţie în faţa vitregiilor. Eroii de baladă din reliefuri, precum şi portretele de luptători revoluţionari, întregesc cîmpul problematicei sociale, prelungită în trecut.

Întreaga activitate a acestui sculptor s-a îndreptat spre izvoarele artistice naţionale, astfel că, şi prin conţinut şi prin formă, arta lui Romulus Ladea poate fi socotită un bun cîştigat culturii romîneşti.

Un alt sculptor multă vreme înconjurat de tăcere este Brâncuşi. Brâncuşi a fost un artist cu o popularitate mondială, în legătură cu arta lui se pun întrebări la care noi trebuie să răspundem. În orice caz nu se poate vorbi de continuitatea izvoarelor fără să recunoaştem contribuţia lui Brâncuşi.

De asemenea, Ion Theodorescu-Sion, Yorgulescu-Yor, Sabin Pop şi Băeşu, au realizat opere care sînt pătrunse de mare sinceritate şi conştiinţă artistică. Activitatea lor trebuie cercetată cu luare aminte, în monografii personale. Monografiile editate de Editura de Stat constituie un bun început, care trebuie continuat.

* * *

Modurile prin care poporul stimulează creaţia, integrîndu-se în procesul ei, pot fi variate, dar în ultimă analiză aceste moduri se intîlnesc în tendinţa unanimă de a găsi un stil în care adevărurile vieţii noastre, lupta şi scopurile ei, să poată fi cît mai accesibile inteligenţei şi spiritului omenesc, să devină active şi generatoare de viaţă nouă.

Realismul fantastic al lui Paciurea, sau acela melancolic al picturii andreesciene, expresionismul fin şi cald al lui Luchian, sau impresionismul pitoresc şi contemplativ al lui Grigorescu, oglindesc fără îndoială caracteristici formale specifice şi altor popoare, dar ecoul strict intim, tonalitatea afectivă, limita şi intensitatea sentimentală cu care au creat aceşti maeştri, sînt specifice poporului romîn. Ceea ce nu înseamnă cîtuşi de puţin că arta lor este lipsită de interes pentru celelalte popoare, dimpotrivă, adaosul de formă şi conţinut este de natură să suscite un plus de interes şi simpatie.

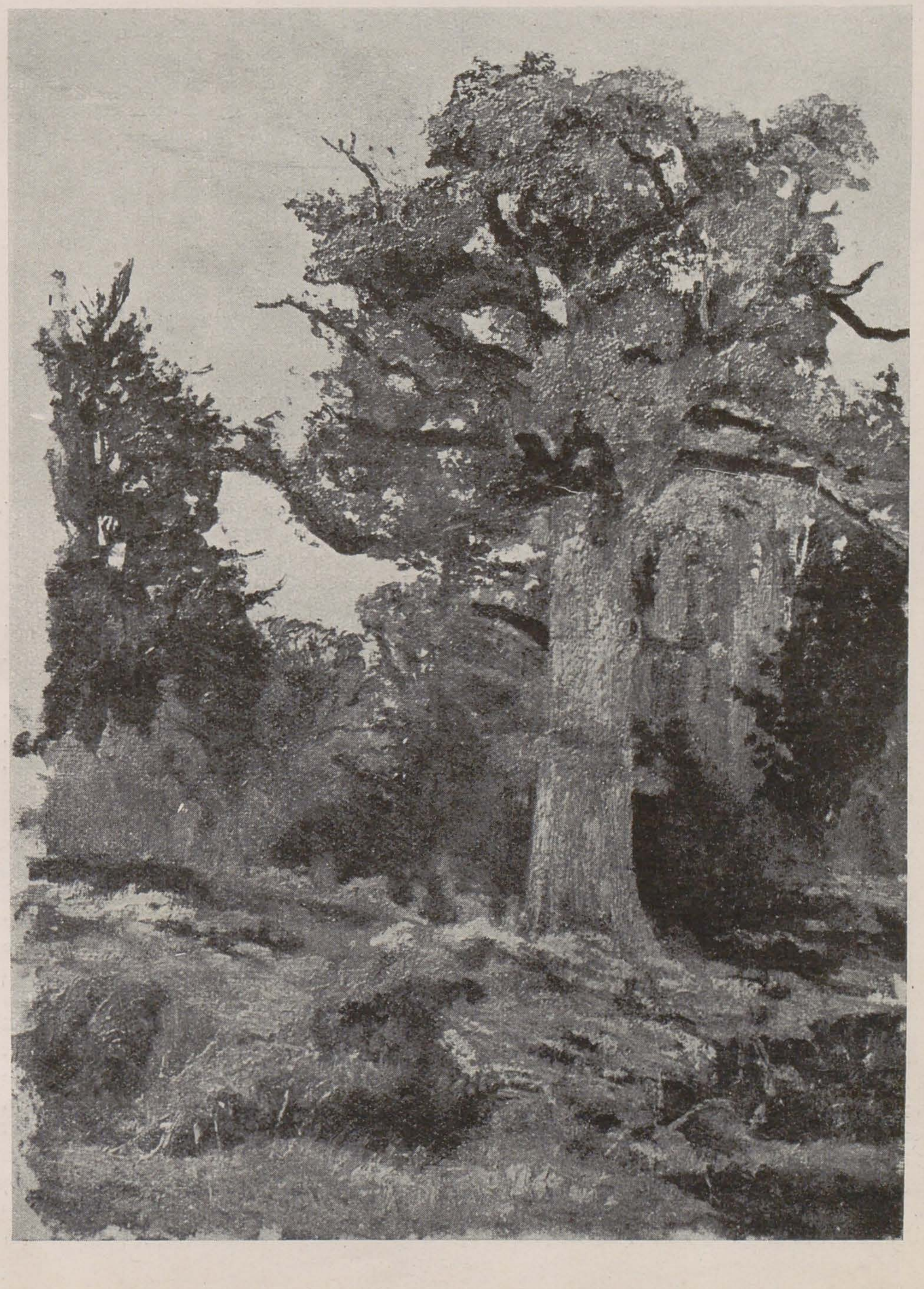
Fără acest conţinut specific, nici nu ne putem închipui istoria culturii romîneşti. Pitorescul şi grandoarea culturii umane constă în chiar varietatea stilurilor prin care popoarele s-au exprimat. Poliformia cu care se manifestă spiritul omenesc este o lege naturală.

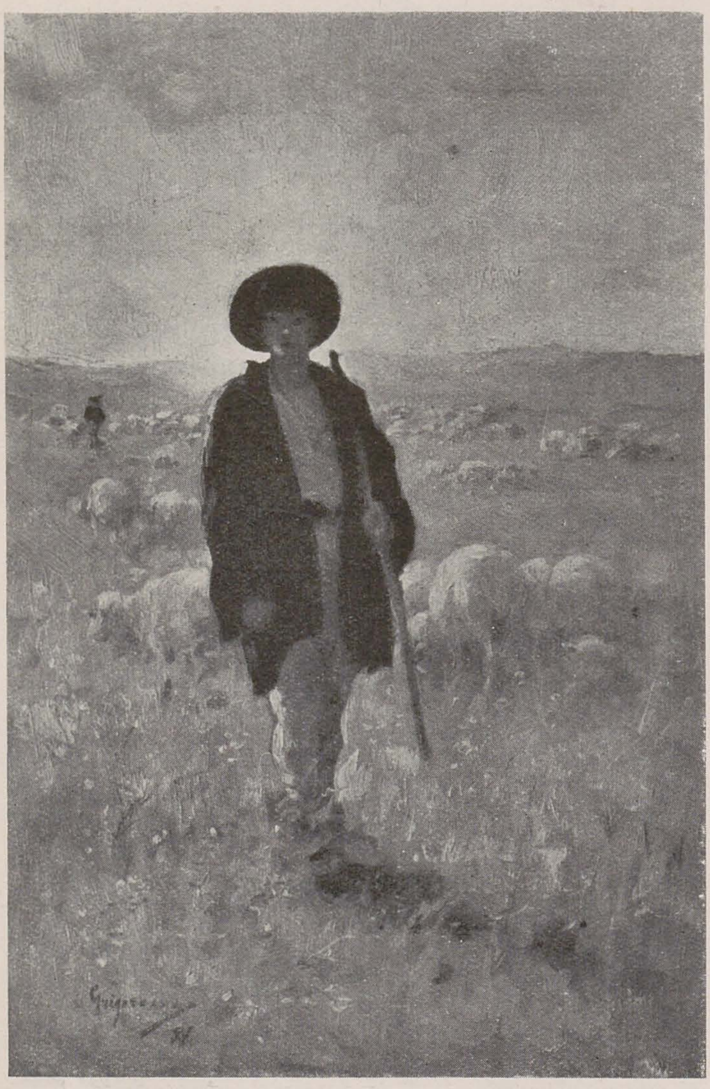
* * *

Cum am spus mai la început, gama spirituală a unui creator, oricît de mult ar sta în legătură cu legile de dezvoltare ale vieţii, tot personală rămîne. Este însă cu totul esenţial ca oglinda mare, viziunea în adîncime a operii să corespundă modului specific prin care un popor simte şi gustă opera de artă.

Stilul personal ne dă proba sincerităţii unui artist. Fără această probă, noi nu putem

ION ANDREESCU — *Stejarul* — *ulei*





N. GRIGORESCU
Ciobănaş — *ulei*

controla veridicitatea, nici a sentimentului din care ia ființă o operă de artă, şi încă şi mai puțin a atitudinii pe care artistul o are față de viață. Fiindcă e foarte uşor să împrumuți forme şi sentimente străine şi să le schimbi după cum bate vîntul. Greu este să exprimi sentimentele şi ideile tale, fiindcă acestea cer o formă proprie, formă nouă, care întîmpină piedica formelor vechi, ce trebuie depăşite.

* * *

Gîndurile acestea pe care eu le scriu aici fără ştiința corectă a criticului de meserie, ne duc treptat la ideia că arta, cînd este mare, nu poate fi decît specifică poporului din a cărui viață s-a inspirat.

Poporul nostru are mîndria de a avea o artă specifică, în care viața lui se oglindeşte bogat: este arta populară cu întreaga ei varietate regională, şi cu întreaga suită a genurilor: plastică, poezie, coregrafie, muzică, teatru, genuri în care creatorul popular s-a exprimat cu o libertate de simțire şi gîndire, nu numai pe măsura vieții şi a locului, ci pe măsura celor mai exigente cerințe artistice. Asupra acestui lucru nici nu trebuie insistat. Ar fi bine însă dacă am ajunge să putem surprinde ceea ce este substanțial în această artă. Noi simțim că, peste regiuni şi aspecte istorice, arta populară romînească are o unitate în măestrie şi un suflu spiritual propriu, pe care îl găsim oglindit fie în opera lui Luchian, ca acord cromatic, fie ca sentiment în peisajele lui Andreescu, sau şi mai elocvent, ca viziune, în anumite lucrări ale lui Grigorescu, ceea ce ne dovedeşte nouă că ideia continuității izvoarelor, oricîte obiecții ar întîmpina, este întemeiată. Şi ar fi mult uşurată munca artiştilor dacă teoreticienii plastici ar izbuti să analizeze ştiințific aspectele artei populare.

Nu avem încă studii temeinice asupra paletei țărăneşti, deşi, dacă aruncăm o privire comparativă în folclorul ungurilor şi al saşilor din Transilvania, apar trăsături caracteristice, care se impun de la sine. Acelaşi lucru îl putem spune despre înțelegerea materialului, despre formă şi linie, despre ritm şi spațiu, elemente care țin de modurile plastice de orientare în mediu.

S-a colectat mult material, din aproape toate regiunile țării, avem muzee şi colecții unde artiştii au putința de a face observații personale. De o deosebită însemnătate plastică este mai ales Muzeul Satului din Bucureşti, al cărui staroste entuziast este profesorul Gheorghe Focşa, gata oricînd să ajute pe oricine ar voi să înțeleagă rațiunile spirituale şi materiale ale unei aşezări, ale unui obiect gospodăresc cu formă artistică. Şi, într-o măsură mult mai mare Muzeul Național de Artă Populară, răspunde aceloraşi deziderate.

Acest interes pentru folclor este destul de vechi la noi de altfel. În Transilvania, mai ales, în perioada dintre cele două războaie, profesorul Vuia şi elevii săi, au făcut cercetări pe teren, iar rezultatele acestei activități au fost în parte publicate. Muzeul etnografic din Cluj a încoronat această activitate.

În ultimul timp revista Institutului de Istoria Artei şi revista Uniunii Artiştilor Plastici încep să arate un interes crescînd, acestor probleme publicînd articole de înaltă ținută teoretică. Aşa dar, se lucrează în acest domeniu. Din păcate, nu găsim încă nicăieri sintetizată această muncă. Vreau să spun că pînă acum n-a apărut o publicație în care munca de interpretare largă a materialului să fie făcută pas cu pas, pe regiuni şi aspecte. Muzica, literatura şi artele se dezvoltă paralel, pentru aceasta eu cred că interpretarea ultimă a artei populare nu poate fi făcută fără o strînsă colaborare a oamenilor de ştiință.

Spiritul creator se dezvoltă şi se împlineşte din întregul profil sensibil al vieții omului. Iată dece o poezie, pe lîngă ritm şi idei literare, are şi culoare, forme, linii, cu un cuvînt elemente plastice care sînt uneori chiar mai limpede exprimate decît în folclorul plastic. Această întrepătrundere a genurilor este tocmai trăsătura care ne poate da măsura şi adîncimea viziunii artistice a poporului, şi, mai ales, ne arată nouă cît de larg s-a oglindit în creație şi cît de unitar, sensibilitatea şi gîndirea acestui popor.

Sînt în arta populară, apoi, trăsături comune de ordin stilistic superior, cum ar fi ideia de ritm şi spațiu, exprimate cu mijloace artistice deosebite, dar unitare ca măsuri de stil şi viziune. Studiile făcute pînă acum nu răspund decît de departe întrebărilor legate de procesul de creație al artei plastice. Ar fi bine deci ca institutele care se ocupă de folclor să ajungă la elaborarea unui plan comun de activitate.

Criticilor de artă le-ar reveni sarcina de a urmări şi surprinde orizontul plastic al artei populare în toată generalitatea lui. Să-i definească, pe de o parte, caracterul propriu, şi pe de altă parte, acela ce se ascunde în alte genuri de creație.

Personal, urmăresc de mulți ani plastica poeziei şi a literaturii populare şi cred că în curînd voi fi în stare să comunic observațiile mele. Dar ar fi încă şi mai fructuos ca cineva să urmărească plastica jocurilor noastre, întrucît coregrafia poate fi privită ca o plastică vie, ce întrupează organic elemente de stil. Mişcarea ținuta, ritmul, pot fi studiate aici cu mai multe foloase decît într-un muzeu, pe opere de artă.

Concepția despre ritm şi spațiu poate fi urmărită şi în folclorul muzical. Materialul adunat de institutul respectiv este de o varietate şi valoare ce depăşeşte cu mult materialul plastic de care dispunem. Cercetarea pe acest plan a creației populare ar fi o a doua etapă a activității critice, peste care nu putem sări. Apoi, sensul statuar, viziunea monumentală a creatorului popular, poate fi analizată în costume şi în arhitectură. Fapful că în arta populară nu apar decît foarte rare interpretări figurale, şi că în deobşte plastica în spațiu se reduce la relief, nu poate să ne împiedice a căuta aceste interpretări în alte genuri decît acela al plasticei propriu zise.

Critica, şi în general omul de cultură plastică trebuie să urmărească şi felul nou în care se răsfrîng principiile artei populare în preocupările contemporane ale artiştilor. Elogiile oricît de meritate pe care le recoltăm cu expozițiile de artă populară în străinătate, nu trebuie să ne mulțumească.

Trecerea spre forma cultă a creației, deşi s-a făcut în condiții sociale şi politice foarte nefavorabile, înregistrează aspecte demne de reținut. Concepția noastră artistică s-a îmbogățit treptat şi sîntem pe cale de a ne însuşi chiar un meşteşug propriu. Nu e destul; cu acest bagaj e timpul să ne întoarcem la realitățile noastre, să turnăm în forme calde şi noi conținutul de idei şi sentimente în care se încleştează viața noastră, zi de zi.

Poporul spune: « Ori vorbeşte cum ți-e vorba, ori te poartă cum ți-e portul ». E un apel care se îndreaptă spre caracterul omului

vrea să ştie cine eşti, cu cine trăieşti? Pe scurt, cum stai tu faţă de lume? Să ne întoarcem cu faţa către lumea în care trăim, să vorbim în limba ei.

* * *

Plastica populară romînească, văzută în ansamblu, nu este altceva decît o împletire de linii, forme şi culori, fără corespondenţe palpabile cu natura. Covoarele olteneşti şi icoanele fac o excepţie; tocmai pentru aceea le privim ca fiind reprezentative pentru un timp mai apropiat de noi. Cu cît te duci însă mai în trecut, sursa de inspiraţie naturalistă se ascunde. Ceea ce nu înseamnă deloc, că arta populară nu are legături cu natura. Şi aici ar fi locul să subliniem ştiinţa subtilă cu care creatorul popular a izbutit să extragă din natură miezul ei estetic, adică esenţa geometrică. Sînt cruci de mormînt în statura cărora cu uşurinţă întrevezi o figură umană. Un anumit ritm graţios al curbelor sugerează uneori o fată ori un flăcău, dar mai des îl vezi pe moşu cu băbuţa alături. În faza aceasta simbolul tinde să se plasticizeze realist, însă motivul din natură este ţesut riguros estetic, cu frică aş zice pentru a nu se vedea partea lui schimbăcioasă: natura.

Troiţele sugerează uneori un pom, alte dăţi o biserică (loc de odihnă şi reculegere la umbră, în linişte) şi este neîntrecută măestria cu care creatorul popular ştie să simbolizeze ideia căutată. Ştiinţa care ascunde partea reală a temei este de esenţă superioară şi fără îndoială că această ştiinţă e foarte veche. Zicem mereu că este simplă, şi nu băgăm de seamă că trec deceniile unul după altul şi nu reuşim să explicăm mulţumitor taina frumuseţii sale. Cîteva încrustări pe muchea unei ferestre, te fac să simţi raza soarelui privind înlăuntrul casei. Doi stîlpi de poartă, legaţi de pămînt prin trunchiul necioplit, din care mai sus se dezvoltă o viţă stilizată în împletitură, îţi dă ideea de aşezare şi boltă, care te ademeneşte să intri.

Ridicarea la simbol etic a lucrurilor care ţin de folosul vieţii de toate zilele, sugestia caldă şi îmbietoare a formelor, apropie această artă de legile eterne ale frumosului.

* * *

Întrebarea este, cum ne putem folosi de măestria artei populare, ce şi cum trebuie să luăm de acolo pentru a nu deveni simpli arhaizanţi.

Important pentru artistul contemporan este să urmărească ştiinţa ascunsă în această artă, înţelegerea şi măestria cu care creatorul popular a folosit linia, culoarea şi forma, adică elementele vizuale pe care se sprijină viziunea plastică a tuturor timpurilor. Corespondenţele de concepţie şi sensibilitate trebuiesc selectate cu resurse intime şi reţinute numai acelea care mai corespund timpului nostru.

Pînă la Grigorescu un cioban era pentru orăşeni un biet păstor zdrenţăros. Grigorescu a arătat de cîtă poezie este înconjurată viaţa ciobanului. Cu neîntrecut geniu, a exprimat el sensul plastic, cîntat de poeţii populari în poezii, cum este « Mioriţa»

« Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui,
Spuma laptelui,
Mustăcioara lui,
Spicul grîului...»

Iată un vers în care imaginaţia populară a creat prototipul visat al ciobanului, dînd indicaţii de culoare, de linie şi ţinută statuară, cu un spirit de sinteză şi prospeţime plastică, în care graţia cu onestitatea se împletesc, dînd contur spaţial eroului cîntat.

Grigorescu, copilul de ţăran, ajuns între timp maestru al penelului, a simţit miezul acestei frumuseţi, interpretînd fără caznă sensul ei plastic, în forme şi culori mult mai rafinate decît ale liricii populare. Şi astfel, pe nesimţite, a devenit pictorul nostru naţional. Că s-au găsit între timp teoreticieni care au defăimat genialitatea lui Grigorescu, spunînd că este un imitator al artei franceze, e destul de trist.

Nu e cazul să facem aici procesul acestei greşite înţelegeri a celor mai autentice opere grigoresciene. Eu vreau să arăt doar cum a înţeles acest pictor să se apropie de izvoarele artei populare. E drept că şi-a perfecţionat meşteşugul în Franţa, dar lirismul proaspăt cu care îşi înconjoară temele, viziunea campestră delicată, cadrul social şi geografic în care se afirmă această viziune, este proprie poporului romînesc, în cele mai multe din lucrările sale.

Că Grigorescu este mai mult liric, e adevărat. Este trăsătura dominantă a personalităţii lui. Idealismul suav, poezia şi muzicalitatea picturii lui, ţin de structura sa intimă de cît şi cum s-a putut deschide compasul genialităţii sale, dar aceste însuşiri nu sînt străine poporului romînesc. E drept şi aceea că poporul nostru nu este numai liric. Acela ce se apropie cu gîndul curat şi onest de izvoarele artei populare va găsi, desfăşurată în toată amploarea, gama variată a sensibilităţii populare, a gîndirii lui despre lume şi despre viaţă. Pictorul va găsi o paletă de o rară bogăţie, iar sculptorul va găsi forme şi figuri pe care geniul popular le-a modelat cu neîntrecută măestrie şi simţ plastic.

Păstorul cu fluerul la brîu care l-a fascinat pe Grigorescu, este o figură de prim plan a vieţii sociale săteşti, dar ceva mai adînc se profilează eroii baladelor, vajnicii luptători pentru dreptate, crunţi şi neiertători cu duşmanii. Acolo poate fi găsită linia monumentală şi ţinuta epică a unui erou.

Nu i-a scăpat cîntăreţului popular nici un aspect: cosînzenele, feţii frumoşi, vorbesc despre idealul de frumuseţe morală şi plastică pe care poporul a rîvnit-o, frumuseţe pe care poporul s-a silit să şi-o apropie, să se ridice la ea. Zgripţuroaicele, spînii, zmeii, ne dau măsura răutăţii şi a urîţeniei, de la care poporul şi-a întors faţa, ca să-şi apere sufletul, să rămînă frumos şi bun.

Infinită este galeria plastică a reprezentărilor populare, nu lipseşte nimic din acest muzeu, trebuie doar să avem ochi ca să vedem.

Privirea aruncată asupra felului în care se simt izvoarele în opera lui Grigorescu, ne lasă să întrevedem nu numai putinţa unei îmbogăţiri a artei moderne, ca reprezentare formală, ci mai cu seamă a lărgirii orizontului nostru conceptual. Un studiu temeinic al artei populare duce treptat spre modurile intime ale gîndirii populare şi putem descoperi acolo puncte de sprijin care să împrospăteze şi să dinamizeze epoca noastră.

* * *

ION JALEA, Cap de cioban — *bronz*

Continuitatea artei populare, deşi pare mai la îndemînă, în plastică s-a arătat cu mai multă încetineală ca în literatură de exemplu, unde prin apariţia poetului Mihail Eminescu, a povestitorului Ion Creangă şi a altor scriitori, formele literare ale poporului au fost ridicate la o viaţă nouă, dînd o turnură revoluţionară mişcării literare. Abea în timpul actual, odată cu ridicarea în conştiinţa noastră a rolului pe care îl are forma ca purtătoare a conţinutului, precum şi cu necesitatea măiestriei originale, s-au născut opere în care putem stabili corespondenţe formale cu stilul popular. Din acest punct de vedere mi s-a părut extrem de semnificativă opera maestrului Dimitrie Ghiaţă, operă în care elementele de organizare se structurează într-o geometrie tipică, fără să fie decorativă.

Încă nu s-au scris studii în care să fie analizat îndeaproape acest aspect, dar cred că nu vor întîrzia. Eu mă voi mulţumi să spun că sentimentul adînc şi grav al operei maestrului Ghiaţă ţine de ştiinţa cu care a integrat ritmul linear, de geometria şi echilibrul formelor mari, într-un ansamblu plastic.

Drumul pe care maestrul Ghiaţă s-a apropiat de această ştiinţă nu cred să fie teoretic, — ceea ce nu înseamnă deloc că artistul n-a gîndit mult asupra artei populare — însă oamenii şi locurile zugrăvite de artist au o autenticitate atît de expresivă, încît nu te poţi îndoi de legătura vie şi caldă a artistului cu întregul vieţii din care şi-a scos temele. Interpretarea nouă pe care o dă temelor ţărăneşti nu mai aminteşte cu nimic pitorescul romanţios al unor înaintaşi care l-au înţeles rău pe Grigorescu: sugestia de ordine şi cuminţenie pe care o conţin picturile sale, îşi are rădăcinile în ordinea şi economia cu care organizează o temă plastică. Fără efuziuni romantice, fără abuz de arabesc, liniile, petele de culoare, mişcările, se afirmă cu stricteţea necesară conţinutului.

Oamenii se mişcă încet sau aşteaptă; marea şi lunga aşteptare a binelui, pe care ţăranii îl caută la tîrg, în faţa unei şcoli sau a unei biserici, la gară sau în alt loc, aduce în pictura lui Ghiaţă ceva din spiritul grav al frescelor lui Giotto. Brunurile şi albastrurile grele întregesc această impresie, dar ele aparţin, ca şi alburile gălbui, cenuşii sau ocre, paletei ţărăneşti. O paletă care nu se teme de realitatea nepreţioasă a veşmintelor sărace şi ponosite, dar care ştie să sublinieze, alături de sărăcia lor, bogăţia sentimentală a purtătorului. Distincţia aceasta, de la formă la conţinut, legătura şi nelegătura, maestrul Ghiaţă o simte şi te ajută să o înţelegi ca privitor, fără caznă, cu emoţie prelungită.

O simplă natură moartă cu trei peşti pe o farfurie îţi prilejueşte un joc de asociaţii în jurul temei, de natură să ridice amănuntul plastic la valoare de simbol. Nu e o farfurie anumită, sînt toate farfuriile pe care le-ai văzut cîndva, într-un sat. O pînzătură pusă sub farfurie îţi sugerează mediul rustic iar brîuleţele lungi, unduite ca valurile unui rîu, fug înspre fundul tabloului ca să creeze ambianţa fluvială necesară ideii centrale a « naturii moarte ».

Meşteşugul este adînc, nu preţios. Pictorul povesteşte nu de dragul culorii, ci al ideii de care vrea să te apropie; o ţinută morală pe care o are şi artistul ţăran, în toate împrejurările şi care îl salvează pe maestrul Ghiaţă de efectele formaliste ale artei moderne, atît de generalizate în timpul nostru.

Arta maestrului Ghiaţă reflectă oameni şi aspecte ale societăţii romîneşti, mai ales ale satului, de care maestrul este legat prin origină. Ecourile stilului popular, ţesute în formă şi meşteşug personal, îl pun în rîndul celor mai de seamă maeştri ai picturii romîneşti. Iar pentru noi, care încercăm să găsim un mod de înţelegere a izvoarelor, opera sa este o treaptă şi un început, în care pentru întîia oară, nu este specific numai sentimentul, tema şi viziunea, ca la Andreescu şi Grigorescu, ci şi desfăşurarea meşteşugită a elementelor.

Străduinţa noastră de a găsi un limbaj plastic, care să exprime mai veridic temele de care ne ocupăm, îşi poate găsi puncte de sprijin în sfera unei astfel de opere.

Învăţătura lor simplă constă în aceea că tema nu devine evocatoare decît în lumina unei măiestrii sincere, care s-o ridice deasupra semnificaţiei vizuale, extinzînd conţinutul la sensurile pe care i le împrumută viaţa noastră. Trebuie să fie sinceră şi personală măiestria, ca să nu dăm artei şi culturii noastre obrazul urît al monotoniei. Învăţătură simplă, dar care nu poate fi înţeleasă dacă nu iubeşti patria şi viaţa poporului pe care vrei s-o exprimi.

* * *

Nu e greu de înţeles, cred, că referirile la izvoarele artei populare, pe care le-am făcut şi cu alte prilejuri, nu trebuie înţelese ca un îndemn spre repetarea formală a artei populare. Străduinţa noastră se îndreaptă spre căutarea limbajului plastic care să corespundă modului prin care poporul îşi prefigurează viaţa în arta plastică, a felului său de a simţi şi înţelege frumosul.

Revin asupra acestei chestiuni, ca să preîntîmpin obiecţiile căutătorilor de nod în papură şi în deosebi ale acelora care, de cîte ori surprind într-o operă de artă aspecte stilistice populare, văd stafia arhaismului. E un fel de a te speria de umbra ta, ceea ce nu face decît să înconjoare cu suspiciune străduinţele celor ce îndrăznesc să se apropie de izvoarele trecutului nostru artistic.

Metoda realismului socialist nu înscrie reguli împotriva folosirii izvoarelor, dimpotrivă; în cadrul acestei metode, individualitatea artistului se poate desfăşura cu libertatea deplină cerută de nevoile de exprimare a vieţii, în ceea ce are ea mai esenţial.

Necesitatea de a cunoaşte modurile artistice ale creatorului popular porneşte chiar de aici, din nevoia de a face opere evocatoare în largul înţeles al cuvîntului. Ceea ce trebuie spus este că artistul nu poate, decît foarte arareori, să exprime întregul fond de sentimente şi idei sugerate de o temă sau alta, şi mai ales nu i se poate cere să privească tema din unul şi acelaşi punct de vedere. Chiar dacă uneori ar fi de dorit, nu poate. Personalitatea creatorului are limite în care se dezvoltă, ca orice fenomen al naturii, şi este de la sine înţeles că e greşit să-l acuzi pe Grigorescu pentru lirismul său, după cum iarăşi este greşit să-l acuzi pe maestrul Ghiaţă că nu este destul de liric.

Condiţiile intime ale procesului de creaţie sînt de aşa natură încît împing artistul, mai ales în perioada de formaţie, spre fel de fel de încercări. În căutarea stilului personal, el tatonează terenul culturii, apropiindu-se de alte stiluri şi forme, în căutarea punctelor de sprijin de care va lega ţesutul propriei opere. Se ştie doar că, chiar în operele celor mai mari artişti, sînt influenţe care aparţin altor

ROMULUS LADEA, Ţăran din Banat — *lemn*

stiluri şi personalităţi, ceea ce e firesc. Acest lucru, aşa cum am spus de la început, arată că procesul de creaţie nu se instituie ca un fenomen absolut original, că se sprijină şi se dezvoltă în cadrul larg al vieţii şi al culturii.

Iată de ce cred că influenţa directă a artei populare trebuie privită cu multă îngăduinţă. Chiar prelucrarea temelor populare poate constitui o preocupare a artistului. Mai ales cînd este vorba de sculptură, gen în care artistul popular n-a ajuns la realizări, cum ar fi, să zicem, în folclorul literar, repetarea tematicii pe care o găsim exprimată acolo, poate constitui o preocupare serioasă.

Indreptarea artiştilor spre această direcţie ar putea aduce după sine o reînviere, în plastica modernă, a figurilor care ni s-au păstrat doar în legende, în poveşti şi în cîntece. Trebuie spus totuşi că această tematică, oricît de ademenitoare ar fi, ea singură nu poate constitui baza preocupărilor artistice ale artei, în timpul nostru. Nu e greu de înţeles. Societatea cere de la artişti să se integreze în orizontul actual al problemelor. Transformarea socială prin care trecem, fie în domeniul agriculturii, fie în al industriei, ridică la suprafaţă o tematică nouă, care se cere exprimată în opere de artă. Ceea ce ce nu trebuie uitat este că apropierea artistului, dorinţa lui de a se integra în orizontul viziunii colective despre frumos, are trepte şi greutăţi neprevăzute, pe care nu le poţi învinge de pe o zi pe alta. Legătura aceasta artistul n-o poate face decît confruntîndu-şi continuu munca lui, în expoziţii personale şi colective, cu poporul, ale cărui impresii, sentimente şi resentimente, le interpretează în ţesutul operei, dîndu-i acesteia adîncimea unei meditaţii şi a unei sensibilităţi colective.

E o chestiune de stat. Instituţiile cărora le revine sarcina proteguirii muncii artistice trebuie să fie încredinţate oamenilor cu experienţă şi cultură corespunzătoare cerinţelor acestei sarcini, altfel activitatea creatoare este împinsă încoace şi încolo, după bunul plac al unuia şi al altuia.

Trebuie să fim foarte oneşti şi gravi, ca să nu greşim, atunci cînd prescriem *reguli pentru creatori*. Regulile, cîte pot fi, ţin mai mult de sensibilitatea şi logica interioară a artistului. Ceea ce se poate cere tuturor este ca activitatea teoretică să se desfăşoare organizat, fiindcă un aport ştiinţific îşi pierde calitatea cînd se dezvoltă întîmplător. Organizat: adică pe măsura unui scop urmărit.

Scopul căruia noi îi căutăm sprijin se reduce, în cele din urmă, la necesitatea de a găsi un mijloc prin care să facem înţelese modurile prin care poporul a ajuns să plasticizeze atît de minunat concepţia lui despre lume şi despre viaţă. Cum se vor folosi artiştii moderni de concluziile la care se va ajunge e o chestiune a lor, personală. Important este ca teoreticianul să-i scutească într-o măsură, cîtă e cu putinţă, de efortul de cercetare a fenomenului artistic popular, risipit pe întinsul ţării. Această muncă l-ar pune pe artist în condiţia de a putea îmbrăţişa problema pe un orizont mai larg decît acela al legăturii directe.

* * *

Dacă spaţiul unui articol n-ar fi limitat, m-aş lăsa îndemnat să dezvolt cel puţin unul din aspectele problemei puse. Aş fi înclinat îndeosebi să arăt cu cîtă măiastră şi adîncă înţelegere se apropie artistul popular de materie; lutul, lemnul şi pînza, aceste materiale sărace, pe care timpul, molia şi cariul le distrug cu uşurinţă, ţăranii le-au dat, ca şi bronzului şi marmorei, viaţa fără moarte. Le-au dat frumuseţea ce apără de putreziciune apropiindu-şi degetele şi sufletul cald de fibre şi fire de tort, ţesînd acolo poezia caldă şi tristă a unei vieţi din care n-a lipsit, mai ales, amărăciunea: trecuta viaţă a poporului pe care noi am vrea s-o ridicăm în conştiinţa noastră.

D. GHIAŢĂ, Ţărani la tîrg (Godineşti) — *ulei*

Oțetar și urcior vechi din Gorj

# CERAMICA ȚĂRĂNEASCĂ DIN OLTENIA

PAUL STAHL și PAUL PETRESCU

Arta țărănească din Oltenia a atras atenția de timpuriu prin bogăția și frumusețea ei; pe aproape întreaga suprafață a vechii provincii istorice s-au dezvoltat ramuri importante de artă ce ocupă un loc de frunte în țara noastră. Zonele cele mai bogate sînt în părțile de munte și deal, coborînd apoi devale spre Dunăre, pierzîndu-se în parte, dar menținîndu-se în partea de est, spre Olt, acolo unde pădurile au apărat mai bine comunitățile de țărani liberi, cele mai importante din cîmpia romînească. În mod egal, construcțiile în lemn (case, porți, biserici, monumente votive, mobilier), țesăturile de împodobit casa, portul, ceramica, merită atenția noastră. Cunoașterea artei oltenești nu este însă îndeplinită. În afară de anumite categorii mai atent cercetate, cum ar fi scoarțele, porțile de lemn, stîlpii de prispă, au rămas altele care trebuie studiate de abea de aci încolo. Aceeași situație este și în ceramică, unde, în afara produselor Hurezului și mai puțin ale Obogei, în parte cunoscute, restul Olteniei apare ca o pată albă. Publicațiile asupra ceramicei populare oltenești sînt insuficiente. Dacă vom adăuga și că la cele două centre amintite se cunoaște numai producția nouă, din secolul al XX-lea, ne va fi ușor să ne închipuim drumul pe care cercetările au încă a-l străbate. Rîndurile de față încearcă să pună la îndemîna iubitorilor de artă faptele esențiale cunoscute pînă astăzi în această direcție.

Se poate oare vorbi despre o « ceramică oltenească »? Fără a pretinde că formează un domeniu cu totul aparte și perfect unitar, afirmații exagerate, se poate totuși spune că ceramica diferitelor centre oltenești are elemente comune care ne permit să le clasăm într-o singură familie, că ceramica oltenească are elemente deosebitoare de olăria ținuturilor învecinate și că, în același timp, ceramica oltenească are caracterele esențiale ale ceramicei romînești, ceea ce face să fie socotită ca o parte din marea familie romînească.

Spre deosebire de alte domenii ale artei populare, care se practică pe o arie întinsă (spre exemplu costumul se lucrează peste tot), ceramica este produsă numai în anumite sate. Aceasta, întrucît lucrul ei necesită cunoștiințe tehnice dezvoltate, unelte greu de procurat, și un singur meșter poate satisface cerințele a numeroase gospodării. Cele mai multe sate de olari sînt situate în jumătatea de nord, printre dealuri și munți. La cîmpie, cîteva centre, vecine, se află doar în partea de est. Această așezare este obișnuită întrucît olarii caută locuri cît mai ferite în care să-și poată exercita în liniște meseria.

Operațiunile tehnice de producere a vaselor în Oltenia, nu prezintă particularități față de alte regiuni romînești. Ele sînt amănunțit descrise în studii publicate deja. Ceea ce trebuie totuși

Vase de ceramică din Hurez

Vase de ceramică din Oboga

Urcior din Oboga

spus aci este marea diferență dintre îngrijirea şi durata operațiunilor la diferite centre. Cel mai atent lucrează olarii din Hurez, ale căror produse sînt superioare nu numai prin frumusețea lor, ci şi prin calitatea pastei.

Decorul se aşează pe vas înainte de ardere, fie direct pe pereții vasului, fie după ce în prealabil pereții au fost acoperiți cu un strat de humă albă care pe de o parte oferă o suprafață netedă pe care se poate desena uşor, şi, pe de altă parte, prin contrastul de culoare, face să iasă în relief motivele. Vasele sînt apoi arse. Cele care urmează să fie smălțuite, deobicei mai bogat decorate, sînt scoase din cuptor după prima ardere, şi lăsate să se răcească. Apoi sînt înmuiate într-un smalț plombifer care, după a doua ardere, devine translucid şi permite motivelor să apară dedesubt strălucitoare, viu colorate.

Formele sînt legate de diferite origini: amintim principalele. Cea mai răspîndită, comună pentru întreaga țară romînească, este strachina. Ea are un fund mic peste care se înalță un perete drept, aşezat oblic, şi apoi unul aşezat vertical, terminat printr-o mică buză orizontală. Este una din cele mai vechi forme, utilizată încă din momentul în care s-a început folosirea roții olarului, de către celți, în mijlocul populației dace. Ea comportă o decorație caracteristică pe care o vom descrie mai departe. Asemănătoare cu strachina, apar alte două forme, mai noi. Deşi ele pot fi bine diferențiate, numele care li se dă în diferite centre olăreşti variază, producînd greutăți cercetătorului. Prima dintre forme, cea mai asemănătoare cu strachina, este adîncă, are pereții rotunjiți, concavi, aşezați oblic față de fundul mic, şi aminteşte farfuriile orientale adînci, cu pereți rotunjiți, din care probabil derivă. Boerii şi domnii noştri, prin legăturile pe care le aveau cu turcii, sînt cei care au adus şi folosit vase de lut orientale, a căror frumusețe a impresionat desigur olarii băştinaşi, influențîndu-i în privința formei, şi, credem, chiar în privința decorului viu colorat, cum ar fi cel caracteristic Hurezului spre pildă. A doua formă asemănătoare cu strachina, a apărut probabil sub înrîurirea farfuriilor industriale de ceramică, produse la oraş; ea are fundul mai lat ca strachina, şi pereții drepți, aşezați oblic. Fapt interesant, decorul, indiferent pe care din aceste trei forme se aşează, îşi păstrează caracterul tradițional.

Urcior din Oboga

Cănile de apă şi cănițele prezintă o mare varietate de forme, chiar şi în acelaşi centru. În general ele sînt joase, mai joase ca cele transilvănene şi au totdeauna una sau două toarte de care să poată fi apucate. Oalele de foc, pentru gătit, apar deasemenea în numeroase forme. Ele sînt vechi şi origina lor poate fi cu greu identificată. Trebuie totuşi amintite oalele de foc lucrate în Tg.Jiu, cu cele două toarte apropiate, nu opuse cum stau obişnuit, aşezare ce aminteşte origina romană.

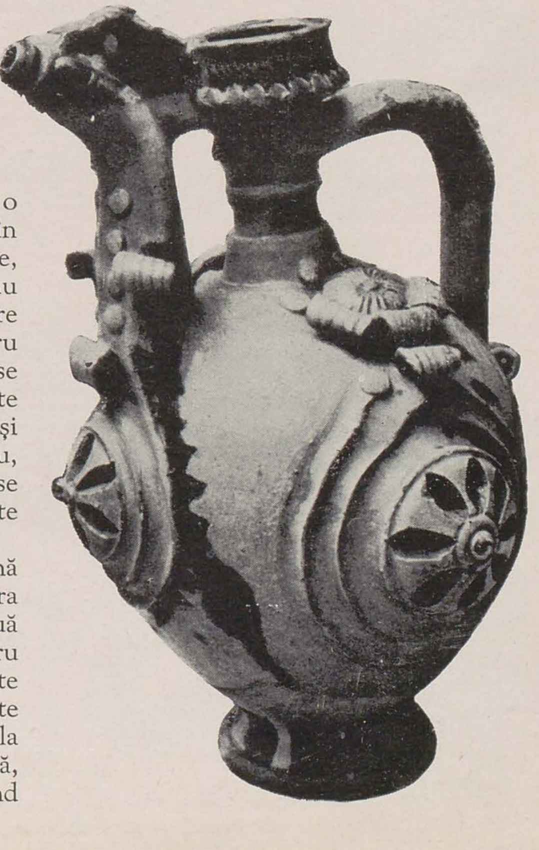
Urciorul are în general aceeaşi formă în toate centrele olteneşti, cu gura rotundă, pîntecoasă, cu una sau două toarte, şi uneori cu un cioc pentru scurgerea lichidului. O categorie aparte o formează urcioarele de nuntă, lucrate la Oboga, asemănătoare cu cele de la Argeş. Forma lor poate fi cea obişnuită, pe care se lipesc figurine, reprezentînd animale. Alteori urciorul însuşi are forma unui animal, care poate fi la rîndul lui decorat cu motive animaliere.

Însfîrşit, ultima formă mare importantă este oțetarul; acesta are o capacitate superioară ulcioarelor, şi este mai înalt; oțetarul are un gît de înălțime variabilă peste care stă gura rotundă. El are de obicei două toarte opuse. Printre oțetare se remarcă cele vechi de Oboga, caracterizate printr-o înălțare a gîtului, care aminteşte astfel amforele antice din care se trag oțetarele în general.

Formele de care am vorbit mai sus se leagă cu cele obişnuite în ceramica romînească, şi au toate pasta roşie după ardere. În nord-vestul Olteniei au fost însă găsite vase cu pastă neagră, rezultate dintr-o ardere inoxidantă. Ele au forme deosebite de cele obişnuite olteneşti, şi sînt caracterizate prin faptul că partea cea mai umflată se află nu spre mijlocul vasului ci aproape de gît şi de gură. Origina lor, ca şi centrul de producere de altfel, nu sînt cunoscute cu precizie; astăzi nu se mai lucrează. Este probabil să fi fost produse la Simiani, centru de olari a cărui activitate a încetat, şi în jurul căruia au fost găsite cele mai multe din aceste vase (de către Barbu Slătineanu). Ne gîndim la o apropiere cu ceramica neagră lucrată în trecut în Banat şi chiar dincolo de Dunăre, dar problema necesită un studiu special, atent.

Primul lucru care atrage atenția cînd priveşti ceramica romînească, este culoarea, mai ales la vasele olteneşti, şi cu atît mai mult la cele smălțuite. Lumina

Oțetar din Oboga



pe care ea o dă ceramicei, frumusețea, contrastul, nuanțele vii, puternice, încîntă privirea. Olarii prepară de obicei culorile cu ajutorul materiilor prime pe care le strîng singuri, însă astăzi ei cumpără din ce în ce mai des culoarea din comerț. În trecut albul, verdele, cafeniul, roșul, galbenul, culorile obișnuite, erau produse de olari. Albastrul, care necesita folosirea unor produse importate, era extrem de larg folosit, și mai ales în ceramica boierească sau domnească. Vasele nesmălțuite au fondul roșu (spre exemplu cele din nord-vestul Olteniei), sau albicios-gălbui (cele din zona centrală nordică, fostul județ Gorj). Decorul pus pe fondul roșu nesmălțuit, se realizează de obicei cu alb, sau cu un verde amestecat cu smalț (Buda și Vlădești). Pe vasele nesmălțuite cu fond alb-gălbui, decorul e colorat în cafeniu și roșcat. La strachinile frumoase ale Hurezului, decorul se așează pe fond de angobă albă, care apare fildeșie sub smalț; cu timpul, olarii au adoptat un fond gălbui, și în cele din urmă, un fond brun închis, care contrastează plăcut cu culorile deschise (alb, verde, galben, roșu deschis). Aceeași preferință pentru fonduri mai închise se manifestă și în producția nouă a Obogei, al doilea centru important în ce privește frumusețea pieselor produse; aci fondul este uneori cafeniu-roșcat, alteori brun închis. Trebuie amintit și fondul galben intens, care de asemenea caracterizează Oboga. Uneori vasele aveau în întregime o singură culoare și erau smălțuite; este vorba de urcioare și mai ales oțetare, smălțuite în verde uniform. Ele s-au produs în special în jumătatea vestică a Olteniei. Dintre diferite combinații de culori, mai interesante sînt cele care folosesc fondurile deschise, discrete, ce lasă să se poată distinge ușor desenul de pe ele, fără să supere privirea.

Decorul este realizat de obicei cu cornul (corn de vită, scobit pe dinăuntru și umplut cu culoare, terminat cu o pană de pasăre prin care se scurge conținutul) cu ajutorul căruia se desenează pe vas. Motivele obișnuite sînt punctul, linia dreaptă, linia curbă, linia frîntă, valul, spirala, cercul. Ele se trasează pe vasul pus pe roata în mișcare lentă și discontinuă; compozițiile sînt din cele mai felurite. Alte motive sînt lucrate într-o tehnică specială, cu vasul pus pe roata în mișcare continuă, în timp ce cornul stă pe loc sau are doar o mișcare verticală, nu orizontală. Din această tehnică rezultă motive caracteristice, folosite unele din ele încă de la primele vase lucrate pe roată, ca spre exemplu cercul mare, regulat, cercurile concentrice, spirala ce poate acoperi în întregime un vas, sau linia ondulată.

Alte motive rezultă dintr-o tehnică de lucru deosebită. Se așterne pe vas o culoare, care este apoi deplasată fie pe fondul nedecorat al vasului, fie peste altă linie de culoare, cu care însă nu se amestecă. Această deplasare se face în diferite feluri; prin scurgerea unei picături de culoare pe planurile așezate în pantă ale vasului; prin tragerea cu cornul, perpendicular, pe linia trasă anterior, sau prin tragerea cu un instrument special confecționat în acest scop, « gaița », terminat la capăt cu cîteva fire tari de porc mistreț; trasul cu gaița (sau cu găițoiul confecționat din lemn ascuțit la capăt) duce la obținerea unor decorații caracteristice pentru Oboga dar mai cu seamă pentru Hurez, unde este atît de fin încît seamănă uneori cu pînza de păianjen ce acoperă întreaga suprafață a vasului. Operația se numește jirăvire.

Strachină din Hurez

Oțetar și urcior din Tg. Jiu

Tot prin folosirea culorii se realizează motivele animaliere : mai mult păsări (cocoșul care apare la Hurez și Oboga, păunul care apare la Oboga), și excepțional de rar pești sau animale patrupede. Omul apare tot atît de rar, ca și inscripțiile de altfel. Cel mai însemnat motiv este steaua, cu înțeles simbolic, aceeași cu steaua colindelor populare de Crăciun. Ea se întîlnește în toate centrele Olteniei, ca de altfel în toate centrele romînești. Alături de motivele geometrice cu rădăcini preistorice, steaua caracterizează ceramica romînească.

În privința așezării motivelor desenate pe vas, apar o serie de reguli, cu atît mai vizibile, cu cît cel care a alcătuit decorul a fost mai îndemînatec; iată cîteva. Motivele urmează linia formei vasului și sînt așezate simetric; fiind vorba cel mai ades de motive geometrice, vasul nu are un sus și un jos (este vorba de strachini care, oricum le-am întoarce par a sta bine); nici chiar cînd apar motive animaliere decorul nu supără, olarul așezîndu-se în așa chip încît să se potrivească cu vasul. Cînd un motiv apare o singură dată pe o strachină (un om, o biserică, steaua, etc.) este așezat la mijloc, pe fund, și apoi pereții sînt împodobiți cu motive ce se repetă. Moti-

vele geometrice sînt în general dispuse în formă circulară sau stelară. Decorația ține seama de planurile vasului, și la cele mai frumoase strachini ale Hurezului fiecare înclinare a vasului are un alt șir de motive. Acolo unde diferitele planuri ale vasului se unesc, se trage o linie circulară de culoare, care, alături de motivele decorative deosebite ale fiecărui plan fac ca arhitectura vasului să iasă în relief. Însfîrșit, constatăm folosirea în toată ceramica oltenească (ca de altfel și în cea romînească din restul țării), a unui principiu de decorație, care apare încă din ceramica dacă; este vorba de dublarea conturelor motivelor cu puncte, cu o linie de altă culoare, sau cu liniuțe perpendiculare, ceea ce face să avem o trecere între culoarea motivului și fondul vasului, îmbogățind în același timp decorul.

Trecînd la o tehnică de decor caracteristică vaselor mari, anume a celui în relief de pe vas, îl putem împărți în două: decorul cu fâșii subțiri de lut (« brîne ») și cel cu figurine lipite de suprafața vasului. În prima categorie se cuprind vasele îmbrînate pe a căror suprafață se întind în mod regulat motive geometrice (linii drepte, uneori întretăiate în unghi drept, sau linii curbe ondulate care pot împărți suprafața vasului în loturi regulate). Cînd brînele sînt apăsate din loc în loc cu degetul pentru a se prinde mai bine, se obțin brîne alveolate. Este un decor întîlnit în toată ceramica romînească, mai rar în Moldova. Uneori apar șerpi, broaște, bumbi. Cînd este vorba de reliefuri înalte, găsim lipite pe vas figurine reprezentînd berze, găini, lei, monștri; uneori întreg vasul capătă forma unei păsări, gura vasului fiind chiar capul păsării (cum este cazul urcioarelor lucrate în special la Oboga). Decorul aplicat înalt, folosit în Oltenia și parte din Muntenia, trebuie pus în legătură cu ceramica romînilor timoceni și aceea lucrată încă în multe alte centre ale Balcanilor, atît în Serbia cît și în Bulgaria.

Smalțul are în același timp un caracter practic și unul estetic. Intr-adevăr, pe de o parte, prin așternerea lui pe vas, suprafața devine impermeabilă și poate fi păstrată curată; pe de altă parte, vasul este plăcut la vedere după smălțuire și culorile apar mai strălucitoare sub smalț. Acesta pare a fi apărut la noi odată cu ceramica bizantină; ceramica romînească de tip mai vechi, preistoric sau roman, nu era smălțuită. Smalțul a pătruns în special în anumite locuri; acolo unde cumpărătorii cereau acest lucru și puteau plăti prețul crescut al vaselor, și acolo unde a fost mai ușor de luat contactul cu meșterii străini. Astfel, printre centrele care lucrează ceramică smălțuită, trebuie citate Tîrgu Jiul (centru orășenesc, unde se smălțuiau mai ales vasele mari), Glogova (sat de reședință a vestiților boieri glogoveni), Simianii aflați în imediată apropiere de Dunăre, Oboga aflată în sudul Olteniei, și Hurezul din apropierea mînăstirilor și așezărilor boierești ale nord-estului Olteniei.

Figurină din Oboga

Cele enunțate la începutul acestui studiu sînt acum mai clare. Am văzut cum ceramica oltenească are o serie de elemente comune centrelor ei și uneori în același timp comune și restului ceramicei romînești; este vorba mai ales de forme, motive și principii de întocmire a decorului. Ele se datoresc originii comune și unității sufletești. Pe acest fond comun însă vedem cum au apărut în decursul timpului elemente care au diferențiat centrele între ele; în cele mai multe cazuri am putut identifica și origina principalelor componente. Am văzut de asemenea importanța contactului cu ceramica superioară lucrată în alte părți, ca și importanța mijloacelor economice, care permit producerea unor piese superioare.

Odată lucrate, vasele sînt vîndute de olari, Această activitate îmbracă forme pitorești și nu se petrece la fel peste tot. Cel mai rar, olarii vînd marfa chiar în sat (cum este cazul celor din Hurez, a căror marfă era îndeosebi căutată, sau al celor din Tg.Jiu); alteori olarii merg în tîrguri apropiate (cum sînt cei din Buda și Vlădești care vînd în Rîmnicul Vîlcea). Cel mai ades olarii pleacă cu vasele încărcate în căruțe anume, pe drumuri cunoscute din vechime, pînă la mari distanțe. Ne amintim că cele mai multe centre erau situate în partea de deal și munte a regiunii. Olarii migratori din aceste părți pleacă devale, spre cîmpie, ajungînd la Dunăre, trecînd munții în Banat, traversînd Oltul spre Muntenia. Cei din Oboga își trimiteau marfa departe, pînă în Dobrogea, unde au fost identificate vasele lor. Și astăzi încă satele de olari ale Olteniei, numeroase, produc o mare cantitate de oale, pe care le desfac pe o rază mare ușurînd și înfrumusețînd viața oamenilor.

# ANTONIO BERNI

JESSIE DANU

Antonio Berni ajunge la noi în faza de maturitate a creației sale.

Intr-un stil aspru, concis, folosind o linie largă, temperamentală, cu volume care depășesc mărimea naturală, el realizează o sinteză în expresie și un limbaj personal, pregnant. Sobru, pictorul nu-și permite nici un element peste strictul necesar exprimării ideii sale. Intr-o gamă de culori restrînsă, viguros și laconic folosită, Berni ne pune simplu în fața realitatea patriei sale.

Ești sezisat la început de cromatica sumbră, dar unitară în caracterul ei, în care sînt pictați oamenii cu pielea pămîntie, de tonurile opace și intense, așternute fără nuanțe intermediare lîngă fondurile, la fel de dense, albastruri-negricioase sau verzui-brune.

Această alăturare sugerează o atmosferă greoaie, înăbușitoare, spartă pe alocuri de petele mari, vibrante ale îmbrăcămintii, pete roșii, albastre sau albe, care se cască sonore în opacitatea celorlalte tonuri.

Urmărind întreaga expoziție, te convingi că această artă nu e produsul unor speculații estetice ci expresia caracterului complex al unei realități. Este mesajul poporului argentinian, în a cărui artă răzbate, ca de altfel în arta tuturor popoarelor Americii Latine patriotismul și caracterul profund național, care determină imaginile, tipurile și cromatica, de o adîncă forță expresivă a operelor.

Arta lui Antonio Berni se caracterizează prin sobrietate și e însuflețită de sentimentul demnității umane; are caracterul unui manifest.

O viziune epopeică i-au inspirat caracterele eroice ale poporului său, în figurile căruia a subliniat dîrzenia și contrastul dintre năzuința spre viitor și amprenta lăsată pe chip de realitatea grea în care acesta se zbate. În numeroasele portrete desenate, mari, viguros conturate pe hîrtia albă, țăranii săi ne apar caractere complexe, puternice, cu o adîncă înțelepciune cuibărită în umbra privirii.

În compoziții, mari fresce sau schițe pentru viitoare fresce, tăietorii de lemne, pădurarii, culegătorii de bumbac, duri, ca și ciudatul quebracho, arborele patetic al peisajului argentinian, stau într-o încordare mută. Supți și brăzdați de riduri, par produsul acestor păduri uriașe.

Revine mereu, ca un leit-motiv în gîndurile artistului, viziunea despre muncitorii sezonieri, culegătorii de bumbac, bărbați, femei și copii, familii întregi pornite la drum ca într-un exod biblic, pe catîri, în căruțe, pe jos, ca un popor nomad. Se pare, în aceste schițe, că însești

Secerători în mers — *ulei*, 280 × 300 cm.

Șomerii — *ulei*, 220 × 300 cm.

cîmpiile Argentinei s-au pus în mişcare. De un colorit delicat, compuse pe un ritm repetat în planuri paralele, aceste schiţe sugerează mişcarea lentă, monotonă, continuă.

Majoritatea uleiurilor din expoziţie îl arată pe Berni preocupat de soarta copiilor. Pictorul a ştiut să-i surprindă în firescul lor, aşa cum i-a întîlnit în viaţă: piepturile înguste, braţele subţiri, cu un fir de viaţă în ele, mîinile innegrite de uscăciune, gîturile firave, părul negru foarte bogat năpădind faţa pămîntie, ochii mari catifelaţi. Cu un fin spirit de observaţie, artistul a pătruns limbajul mut al ochilor ca şi al întregii atitudini: înclinarea capului obosit, apăsarea vlăguită a umerilor. O notă amară învăluie această copilărie înveşmîntată în cenuşiuri şi violet, în albastruri şi brunuri, desprinse din fondurile lipsite de aer şi din îmbrăcăminte. In aceste portrete mai ales ne-a impresionat paleta dramatică a pictorului argentinian. Limbajul său cromatic traduce aici — pe de o parte patosul naturii argentiniene, asprimea şi vibraţia fierbinte a culorilor ei, pe de altă parte, atmosfera de sărăcie în care trăiesc aceşti copii.

Tehnica sa, în ulei sau tempera, e adecuată unei exprimări directe şi sintetice, care aminteşte stilul picturii murale.

Pictorul îmbină în acelaşi portret două concepţii de tratare. Redă chipurile, părul, mîinile cu o pensulaţie măruntă, punînd tuşă lîngă tuşă, revine deseori pe deasupra, urmărind forma — în timp ce trupurile le pictează în suprafeţe mari, fără modeleu şi pe un singur ton, aplatizînd forma. Umbrele se suprapun străvezii, în cenuşiu sau negru transparent, sub care lasă să se străvadă stratul de culoare de dedesubt. Cînd vrea să picteze volumele, le rezolvă prin desen, nu pictural, cu ajutorul albului sau negrului, cu care conturează (de exemplu în impresionantul portret *La Piladiminutiv al numelui ei*).

Pe alocuri — cu intenţia de a mări expresivitatea — recurge la deformări. Dar acestea nu reuşesc întotdeauna să servească expresiei căutate ( în portretul *Eleva*, de exemplu, sau în *Băiat cu căldare*).

Toate aceste portrete aparţin unei perioade recente din creaţia sa (1951-1955), ca şi desenele expuse.

În desen, Berni stăpîneşte cu precizie mijoacele de expresie. Aici se simt studiile îndelungate de atelier, după natură, cunoaşterea deosebită a anatomiei umane, pregătirea sa în şcolile Europei.

Urmăreşte să concretizeze fine transformări psihice în fizionomie (*Amintindu-şi*, *Bătrîn gînditor*, *Contemplînd*), realizează tipuri (*Măcelarul*, *Stăpîna*, *Piele roşie*).

Prin puterea de analiză, în unele portrete de femei bătrîne, Berni ne aminteşte de desenul aspru al lui Dürer.

Realitatea patriei sale, potenţată de o înaltă tensiune dramatică, i-a generat o formă de exprimare cu elemente expresioniste, subordonate unei viziuni realiste. Aceasta ne-a apărut evident şi în pictura sa, şi în desene (mai ales în *Bătrîna din Santiago*, *Femeia cu şal*, *Mîini care au suferit*).

Simţi, în unele din aceste portrete desenate, aşa cum sînt mai mari decît mărimea naturală, cu volume puternice, brăzdate de riduri redate în amănunţime — parcă ar fi văzute prin lupă — că, dacă observaţia ar fi împinsă puţin mai departe, ar putea duce la imagini halucinante. Dar mesajul uman, care generează opera sa, îl fereşte de asemenea divagări.

Alături de aceste portrete desenate, în care viziunea sa ajunge să se repete, întîlnim şi cîteva schiţe de o factură nouă, simple, de mare sensibilitate, în care mîna aleargă liberă, într-un ritm larg. Astfel e schiţa în tuş, o adevărată scenă de gen, de o cuceritoare naturaleţe, reprezentînd o femeie, cu copii hîrjonindu-se în faţa colibei pitoreşti de pădurar.

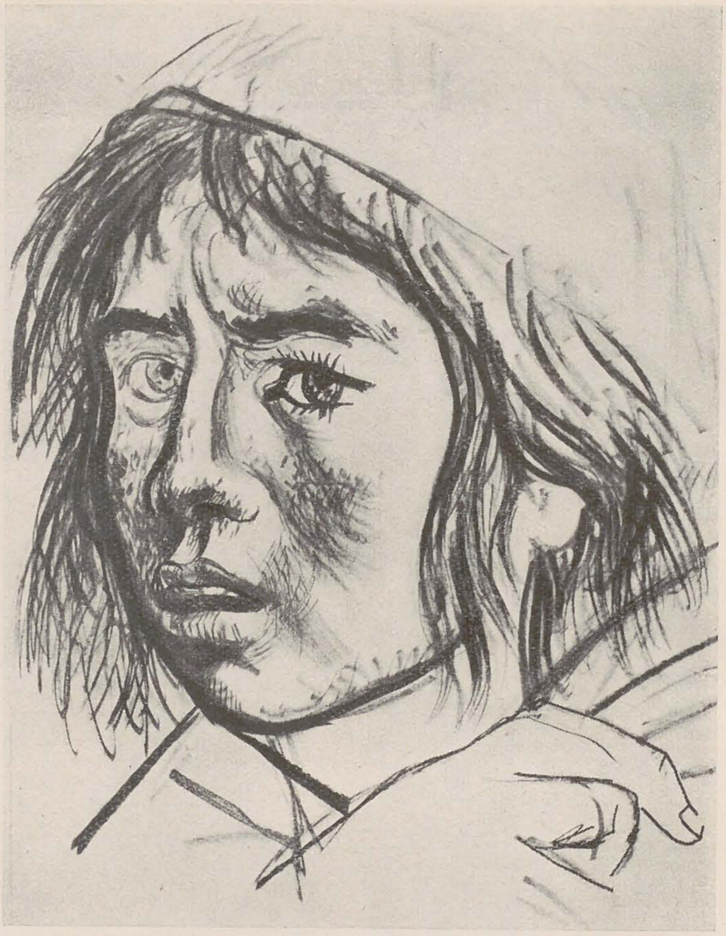
* * *

Exprimarea sa merge pe o gamă întinsă — de la un lirism poetic pînă la un laconism uscat — aşa cum ne dovedesc fotografiile după compoziţiile murale, făcute în patria sa.

Drumul în artă nu i-a fost simplu. Născut în Rosario-Santa Fe, în 1905, de foarte tînăr a plecat în Europa. Aici a învăţat cu pictori francezi, italieni, olandezi, trecînd şi prin căutări de formule suprarealiste în artă. Dar întors în patrie în preajma anilor 1929, nu a putut rămîne indiferent în faţa vieţii grele a poporului său. După frămîntări adînci, în străduinţa de a crea pe înţelesul oamenilor, Berni îşi îndreaptă creaţia pe făgaşul picturii murale, reuşind o cotitură radicală în arta sa.

În patriotismul militant al operei sale murale, în mîndria naţională şi în dragostea cu care evidenţiază caracterul integru al ţăranului

Don Enrigue — *desen*, 63 × 48 cm.



Cap de fată — *desen*, 62 × 49 cm.

argentinian, se simte influenţa binefăcătoare a artei murale mexicane.

Mai mult european prin liniile echilibrate ale compoziţiilor cu ritmuri sobre, fără tumultul şi dinamismul compoziţiilor alegorice mexicane — e naţional prin culoarea pe care o foloseşte şi prin tipurile sale.

De la maniera încă fotografică din *Şomerii*, expresia sa se dinamizează în compoziţia dramatică, de fapt un portret al năzuinţei colective, din *Scoala de ţară*, realizată mai tîrziu. Compoziţia simbolică *Adunarea de ţărani* sugerează, prin bărbaţii dîrji şi femeile de o frumuseţe robustă, redaţi în volume monumentale, sănătatea şi forţa care înfloresc în popor.

Limbajul său devine mai plastic în lirismul de o aspră poezie din clarul de lună al *Intoarcerii de la şcoală*, în dinamicul *Secerători în mers*.

Studiu de mînă — *desen*, 61×48 cm.

Chipurile impresionante din *Prînzul pădurarului* sînt un grav rechizitoriu.

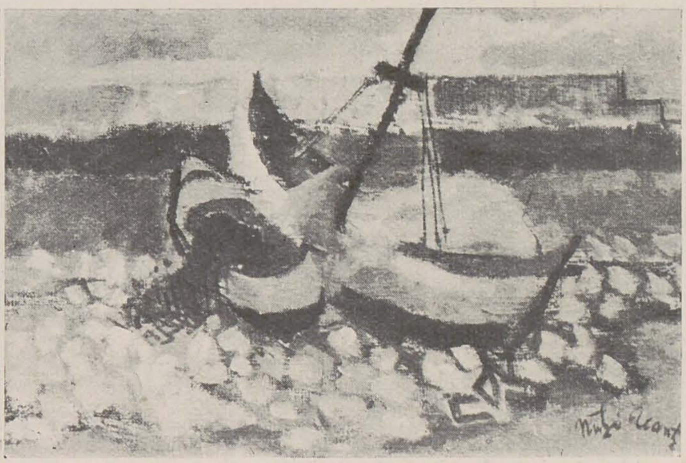
Ceea ce s-a desprins categoric din arta pe care am cunoscut-o este încrederea şi dragostea nezdruncinată în om, în acel om simplu care va răzbate şi peste cele mai mari greutăţi, pînă la victoria sa socială. Creaţia lui Antonio Berni se înscrie cu cinste în rîndurile artei plastice militante, revoluţionare, din ţările capitaliste, artă care îşi spune un cuvînt tot mai greu în apărarea demnităţii şi libertăţii omului.

Pictura murală şi grafica mexicană, arta unui Guttuso, a unui Berni — sînt realizări care deschid posibilităţi noi, pe drumul ascendent al unei arte dinamice, răscolitoare, categoric ancorată în contemporaneitate.

# PRIN SĂLILE DE EXPOZIŢIE

## IANUARIE — FEBRUARIE

ION FRUNZETTI — AMELIA PAVEL — RADU BOGDAN



NUTZI ACONTZ — 1. Cariera de piatră — *ulei*, 54 × 80 cm. 2. Bărci de pescari (Bulgaria) — *ulei*, 34 × 64 cm.

## NUŢI ACONTZ

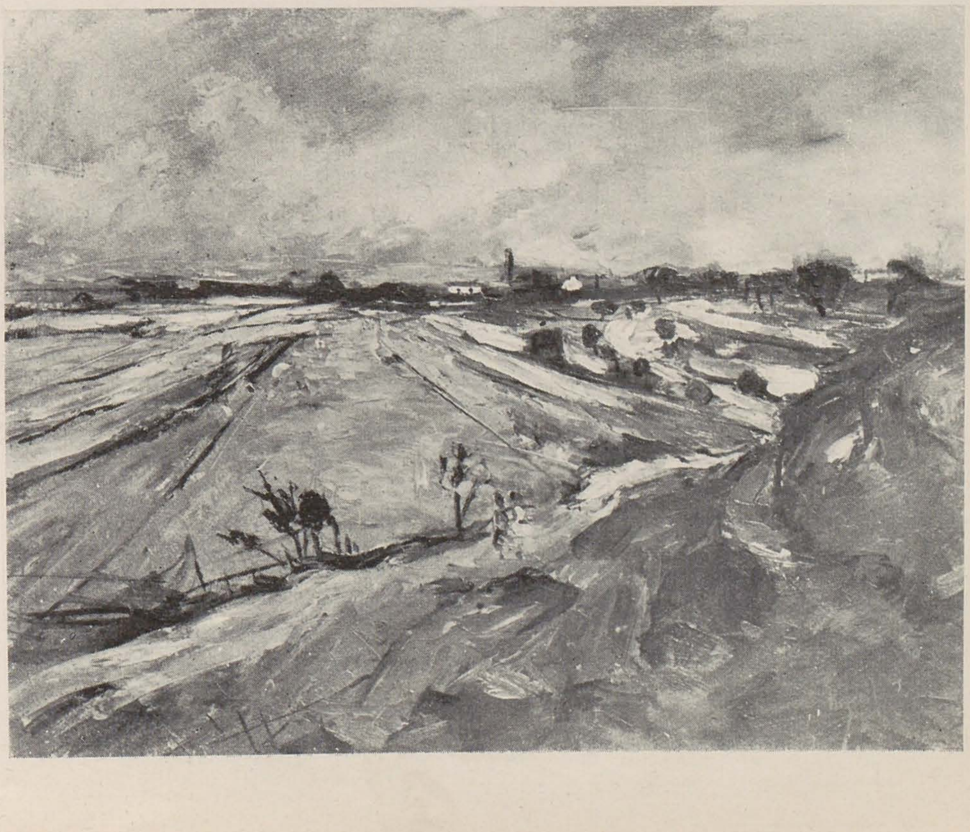
Lirismul reţinut şi discret al peisajelor pictoriţei Nutzi Acontz este un adevărat repaus pentru ochi şi pentru spirit. Prezentate într-o gamă cromatică clară, luminoasă, formele din natură au în viziunea acestei artiste echilibru şi stabilitate. Peisajele Nutziei Acontz evocă un univers liniştit, armonios, al sensurilor clare. Fiecare din elementele limbajului plastic al artistei merge cu consecvenţă pe linia acestui tip de sensibilitate ponderată şi ţinută în frîu. Lucrul este vizibil în construcţia peisajelor din Bulgaria şi în natura moartă — compusă cu un pronunţat simţ al ordinei şi al clarităţii, în desenul hotărît, ferm.

Toate aceste însuşiri se asociază — în chip firesc — cu o viziune decorativă. Astfel compoziţia *Potcovitul cailor*, singura lucrare din expoziţie în care figurează cîteva personaje, demonstrează tendinţa artistei de a integra peisajului siluetele ca un motiv de friză, care ar putea foarte bine să fie repetat la intervale regulate. Întreaga ordonare a peisajului, arborii din primul plan ca şi cei din planul al doilea, este concepută în acelaşi stil decorativ, ca un motiv susceptibil de repetiţie. O observaţie asemănătoare se poate face şi cu privire la *Bărcile roşii* din Mesembria (Bulgaria).

Poate că am avea dreptul să-i cerem Nutziei Acontz să-şi extindă domeniul preocupărilor; posibilitatea ei de a înregistra şi interpreta datele realităţii este desigur mai mare decît ne permite să constatăm gama armonioasă şi fermecătoare, dar puţin monotonă şi limitată a sentimentelor ce se desprind din lucrările expuse.

A. P.

## R. IOSIF

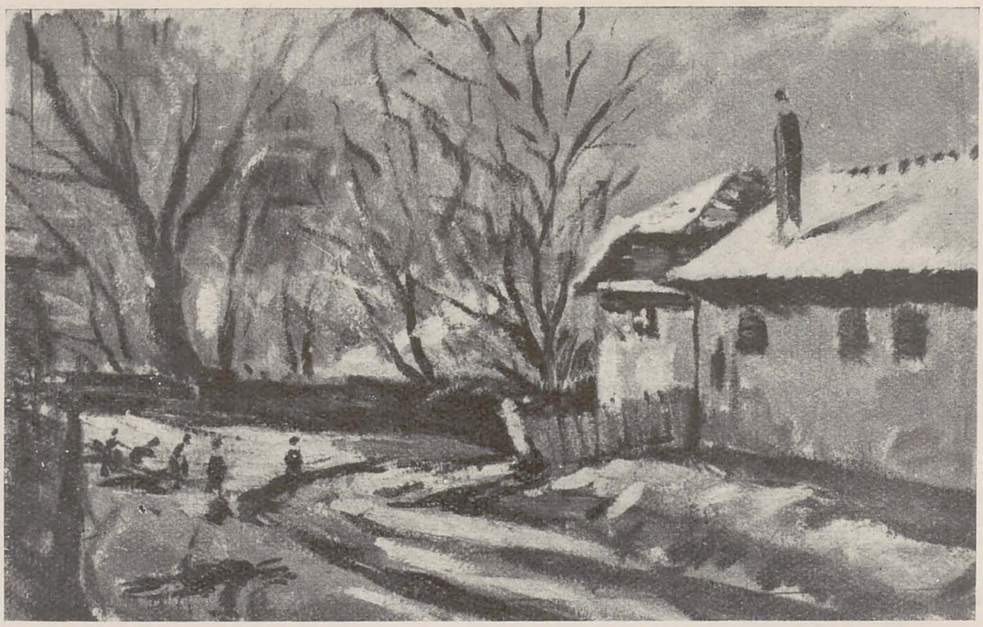


R. Iosif este un peisagist care are simţul regiei; priveliştile naturii capătă adeseori la el aspectul de decor teatral destinat desfăşurării unei acţiuni. Peisajele sale au vervă, strălucire şi forţă de sugestie; sînt compuse cu multă ştiinţă a « efectului ». O trăsătură interesantă este la R. Iosif nota de umor care apare în unele din peisajele lui. Se manifestă şi aici o tendinţă de a personifica, de a dramatiza, de a surprinde dialoguri în natură. Îndeosebi în lucrările în guaşă şi în schiţe, unde artistul lasă libertate deplină primelor sale impresii, este vizibilă această înclinare către tempo-ul rapid, scenic. Schiţa *Periferie*, apoi *Cîmpul lucrat*, *Iarna pe Gruiu*, fac parte din această

R. IOSIF, Cîmp lucrat — *ulei*, 55 × 70 cm.

categorie de lucrări. Spontaneitatea și supunerea docilă forței primelor impresii nu sînt însă întovărășite la R. Iosif de o suficientă capacitate de ordonare interioară a imaginilor; de aceea persistă în unele din lucrări un soi de confuzie, de lipsă de articulație internă. R. Iosif are o predilecție accentuată pentru peisajele vaste, panoramice, sau pentru colțurile de natură cu o vegetație luxuriantă, agitată. O pauză în dinamismul artistului o constituie peisajele cu figuri, — cele cîteva lucrări, *Bîlci la Cîmpulung*, *Scenă de piață la Cîmpulung*, *schița cu căruțe și cai*, de inspirație idilică și cu o notă parcă de vetust voit.

A. P.



R. IOSIF — Iarna — *ulei*, 37 × 58 cm.

# VÂNĂTORU

G. Vânătoru este o personalitate artistică formată; temperamentul îndrăzneț și sensibilitatea vibrantă, unite cu o inteligență în permanent neastîmpăr, îi permit să atace cu succes subiecte variate. În expoziție figurează lucrări din mai mule etape ale dezvoltării lui Vânătoru, ceea ce îngăduie privitorului să urmărească și să înțeleagă mai bine drumul creator al artistului, să-i descifreze cu mai multă precizie intențiile. Evoluția lui Vânătoru spre o pictură luminoasă, spre armoniile organizate temperat, apare cu limpezime în unele peisaje ale sale. Vederile din Odobești, Parcul de Odihnă și Cultură din București sau Pădurea de la Pantelimon, ultima atît de izbitoare în autenticitatea ei, mărturisesc toate o calitate nouă a emoției în fața naturii, emoție mai lirică, mai meditativă, din care a pierit nota de fantastic, chiar de coșmar uneori, prezentă în alte peisaje ale lui Vânătoru, în cele din București sau din Sinaia, de pildă. Pe alt plan aceeași dublare a emoțiilor se observă și în naturile moarte. În unele, coloritul adînc, intens, consistența materiei evocă o realitate dură, certă; în altele — e vorba de exemplu de lucrarea *Flori contra luminii*, deși nu e singura de acest fel — materia mai vaporoasă și mai vibrantă sugeră lumea mobilă a nuanțelor.

Au suscitat mult interes compozițiile lui Vînătoru. Sinceritatea sentimentului și originalitatea fanteziei au echilibrat aici insuficienta realizare a intenției, care rămîne suspendată în gol uneori, ca un gînd rostit numai pe jumătate. Privitorul parcă așteaptă o rezolvare, o clarificare. Modalitatea sugestiei are și ea exigențele ei de precizie.

Autoportret — *ulei* 92 × 74 cm.

G. VÂNĂTORU — Dimineața la tirg — *ulei* 93 × 113 cm.

*Obsesia personalității cezanniene*, *Niciodată singur*, sînt intitulate „alegorii" deși ele exprimă de fapt, primele două îndeosebi, o luare directă de contact, în modul cel mai sincer posibil, cu realitatea interioară, cu însuși mecanismul creației artistice, a cărei scrutare atentă artistul o îndeplinește cu o delicată, dar lucidă autoironie. Nu există nicăeri aici elementul intermediar care să justifice titulatura de « alegorie ». Vânătoru încearcă să transpună în imagini un anumit ordin de realități trăite, și ceea ce apare mai izbitor la el este tocmai modul direct în care se face transpunerea, fără intervenția unor imagini mediatorii.

Mai curînd au un caracter alegoric « portretele-interpretare »: *Beethoven*, *Luchian*, *Cézanne* în care pictorul pare că vrea să traducă o idee generală, abstractă, prin intermediul unor imagini adecvate, dar nu inextricabil legate de ideea respectivă.

A. P.

# JUSTER

M-am gîndit adeseori că s-ar putea face, cu tot atîţi, dacă nu chiar cu mult mai mulţi sorţi de izbîndă decît în cazul grafologiei propriu zise, un soi de « grafologie » a pictorilor, pe baza « scriptelor » ce ei produc, transcriindu-şi imaginile mentale pe pînză ori pe hîrtie. Lucrul ar putea părea curios, dar îşi are logica lui. În fond, desenul este o *grafie*, o scriere, şi, ca toate *rezultatele obiective ale gestului*, mărturiseşte gestul care l-a produs. Există oameni care scriu mişcîndu-şi doar cele trei degete cu care ţin tocul, şi oameni care scriu cu toată mîna; apăsarea şi rezistenţa la apăsare lasă urme citibile şi impulsiunile care s-au tradus prin gest sînt detectabile, în cea mai mare parte, într-o linie, o pată de pensulă ori de chibrit muiat în tuş. Am cunoscut îndeaproape un excelent desenator şi pictor care se ajuta, în laviu, cu limba şi cu degetele, obţinînd pe pergamentul lăptos efecte noi, repede imitate de cîţiva confraţi care, după o vreme dispărînd din circulaţie inventivul lor emul, s-au şi făcut celebri prin « stilul » lor, original de împrumut. Limitele dintre viziune şi expresie nu se pot stabili fără precizarea tuturor implicaţiilor tehnice, şi tehnica unui artist este scrierea lui, stenograma vibraţiilor sale sufleteşti în alfabetul mai mult sau mai puţin convenţional al semnelor inteligibile şi pentru alţii, cu valoare de comunicare. Hotărît lucru, viziunea decide de stilul imaginii: chipul în care se forjează ea în conştiinţa artistului este ceeace îl caracterizează pe artist. Dar nu există artişti cu viziune asemănătoare care să se deosebească totuşi, în tehnică? şi acest lucru nu modifică în privitor percepţia « stilului »? De toate acestea eram conştient privind la Galeriile Fondului Plastic din Bd. Magheru, aproape pe aceleaşi panouri pe care văzusem acuarelele şi guaşele lui Ştefan Constantinescu, acest mare artist, monumental pînă şi în dimensiuni miniaturale, acuarelele altui pictor: G. Juster. Deşi îl ştiam de mai bine de două decenii, pe Juster nu l'am simţit niciodată atît de palpabil ca de data asta: un impulsiv catifelat, un violent paşnic şi cu indolenţe de cotoi mîngîiat de razele soarelui cînd moţăie, chiar dacă visează vînători tigreşti şi leopardine, conchete erotice în care să se impună tuturor emulilor ca o forţă de temut. Raminagrobis are oţel în perniţele-i catifelate de sub lăbuţe şi gestul lui este alintător şi mordant în acelaşi timp. Juster e ca o uriaşă pisică la pîndă, toropită de stări cenestezice euforice. Şoriceii realităţii obiective pe care o vînează cu gîndul s-o închidă în cuşca imaginilor sale, îi stîrnesc salivaţia, promiţîndu-i fericiri viitoare, dar îi stîrnesc şi visătoria care-l face incapabil să-i mai prindă. Cu acuitate de animal rapace îşi notează elementele observaţiei sale vînătoreşti: e un perfect tehnician al prinderii senzaţiei din zbor. Dar, de îndată ce vrabia asta zburătăcită e în posesia lui, Juster n-o mai devorează cu pene şi labe cu tot, ci şi-o păstrează pentru a o face element într-o mixtură complexă şi îndeajuns de fantezistă, preparînd-o cu sosurile reveriei ce-i conferă savoare şi raritate. Emoţia lui Juster în faţa realităţii nu vine din însumarea senzaţiilor brute, şi nu e de ordin senzorial: este o plenitudine vitală care integrează cu un semn pozitiv trăirea fiecărei clipe, într-un fel ce o face element al unei feerii perpetui. Din pricina asta un cîrd de raţe sînt, în acuarelele lui Juster, o procesiune festivă sub bătaia de confetti a soarelui estival, un cap cu botul umed şi catifelat de viţel este un personaj în balul mascat al unei existenţe în care travestiurile sînt luate drept nudul adevăr, ca în visul unei nopţi de vară. M-am mai gîndit cît de esenţială este, pentru acest virtuos al culorilor de apă, apa din peisajele pe care le pictează. şi cum s-ar simţi dacă, prin absurd, lumea ar deveni brusc mai aridă decît un crater lunar, schelet alb de calcar fără seva vitală a dărniciei acestei stihii. Transparenţele lumii îşi au corespondentul în transparenţele tonurilor de acuarelă ale lui Juster, în care pînă şi atmosfera e veşnic umedă, saturată de vapori, chiar în plin soare, şi în care se resimte ceva ca o catifelare de nufăr alb, turgescent. Juster brutalizează rar hîrtia, dar niciodată imaginea nu rămîne doar mîngîioasă: partea ei de forţă îi este asigurată de tuşele puternice ale înfrigurării finale a pictorului. El loveşte cu brio albul hîrtiei, ici şi colo cu un pămătuf gros, şi-l vivifică. Dacă un pictor în ulei e adesea un inginer, un constructor care realizează obiectele executîndu-le dinlăuntru în afară, acuarelistului îi revine o sarcină mai grea: el trebuie să-şi transcrie doar rezultatele finale ale construcţiei imaginii, de la început finită, şi să nu dea decît esenţialul văzut al unei lumi care, prin văz, se adresează tuturor simţurilor. De aceea, virtuozitatea îi e acuarelistului riguros necesară, pe cînd pentru pictorul în ulei ea e facultativă. Juster este, în tehnica aceasta, un poet prodigios.

I. F.

G. JUSTER
Boboci—*acuarelă*,
50×59cm.

G. JUSTER
Scenă de muncă—Rudari—
*acuarelă*, 58 × 50 cm.

# PERAHIM

În luna ianuarie Galeriile Fondului Plastic din Bd. Magheru au adăpostit una dintre cele mai interesante expoziţii de grafică: aceea a lui Jules Perahim. Artistul lucrează de cîtăva vreme la transcrierea în imagini plastice a proverbelor şi zicătorilor romîneşti: 60 de asemenea proverbe au şi fost gravate în linoleum. O parte din acestea — 20 de piese — au fost prezentate publicului cu prilejul expoziţiei amintite, adăugîndu-li-se şi un ciclu de 7 litografii cu temă politico-satirică.

« Proverbele » lui Perahim nu constituie propriu zis ilustraţii. Mai bine spus — în majoritatea cazurilor — ilustraţia nu vizează atît sensul proverbului, cît tinde să pună în valoare savoarea spirituală, fantezia atît de plină de umor, de « culoare » şi de sugestii plastice, a geniului popular. Cine nu sezisează aceasta nu pricepe nici mobilul artistului cînd a recurs la transpunerea directă a noţiunilor în imagine, şi caută zadarnic o interpretare anecdotică acolo unde în realitate este vorba de o potenţare plastică, vizuală, a metaforei folclorice luată ca atare.

Perahim operează adesea cu imagini ale absurdului. Aceste imagini nu sînt însă speculate în sine, ele au funcţia unui element de şoc, de surpriză, urmărind ca prin declanşarea instantanee a reflexelor mintale, printr-o forţare a procesului de gîndire, să smulgă pe privitor din pasivitatea obişnuită a contemplării. Sînt imagini care te intrigă, dar pe lîngă care nu poţi trece indiferent.

Printre cele mai reuşite lucrări din expoziţie au fost gravurile: *Plînge rîsul de-astă vară*, *S-a sculat cu noaptea-n cap*, *Bună ziua căciulă că stăpîn-tu n-are gură*, *L-a legat la gard*, *S-a făcut negru de furie*, *L-a îmbrobodit femeia*, *Are gard la gură*.

Personajele lui Perahim sînt mai mult tipizate decît individualizate, cum de altfel în cazul de faţă e şi firesc, categoria lor morală şi socială este însă admirabil sugerată printr-o expresie sintetică în cadrul căreia esenţialul e concentrat în schema grafică a imaginii. Ca şi modelele din care se inspiră (proverbele, zicătorile), Perahim exprimă mult cu mijloace puţine.

Profund satirice şi pătrunse de un umor pe cît de fin pe atît de ascuţit — umor grotesc şi adesea umor« negru » — gravurile şi litografiile lui Perahim atrag prin subtilul lor apel. la inteligenţă. Calitatea spirituală şi forţa sugestivă a unor imagini ca *Războinicii atomişti*, *Cravata*, *Destindere*, *Visînd la dominaţia mondială*, variante perfecţionate şi transpuse în litografie, ale desenelor cu aceeaşi temă apărute acum doi ani în « Gazeta Literară », s-au impus publicului încă de atunci.

În aceeaşi expoziţie au figurat şi cîteva ilustraţii la poemul « Vasili Tiorkin » de Alexandr Tvardovski.

În desen, ca şi în gravură sau litografie, Perahim se distinge în raport cu cerinţele grafice ale fiecărui gen, păstrîndu-se pretutindeni personal în idei şi afirmîndu-se printr-un stil propriu. Este, alături de cele arătate, o calitate esenţială a artei sale, motiv pentru care expoziţiile lui Perahim stîrnesc întotdeauna un viu interes.

R. B.

JULES PERAHIM, Cravata — *litografie* 50 × 35 cm

S-a sculat cu noaptea-n cap ← *linogravură*, 55 × 40 cm.

Plînge rîsul de astă vară *linogravură*, 55 × 40 cm. →

# BRĂDUŢ COVALIU

Fixarea la o treaptă a cunoaşterii (senzaţia fiind cea mai de jos, şi percepţia, adică raportarea senzaţiei la obiectul care a prilejuit-o, fiind cea imediat următoare), iată ce înseamnă, într-o schematică reducţie, opera de artă. Peisajul este receptarea unei privelişti la o treaptă sau alta de conştiinţă. În expoziţia tînărului Brăduţ Covaliu, care s-a impus ca un talent autentic, am putut urmări cu o curiozitate de-abia stăpînită chipul în care un temperament senzual, o natură impulsivă, reuşeşte să se domine cerebral fără a-şi usca sevele fireşti, din care i se hrăneşte arta. Legătura simpatetică a acestui artist cu lumea obiectivă este, în chip natural, cea venită din senzualitate. Dacă Brăduţ Covaliu s-ar lăsa în voia primelor impulsuri, el ar picta o lume bogată în promisiuni de fericire materială, truculentă, mustoasă de plăceri.

Asemenea tropisme, atracţii fireşti, animale, către posesiunea materială a întregului vieţii reale, sînt materialul multor imagini artistice. Covaliu tinde însă spre altceva, şi forţa cu care-şi organizează, triîndu-le şi selecţionîndu-le, impresiile venite din afară, dîndu-le expresie după ce le-a filtrat prin fiinţa sa, dovedeşte o natură superioară, de artist ce refuză echilibrarea la nivelul viscerelor sau al pipăitului, căutînd-o într-o lume de realităţi mai trainice decît plăcerea simţurilor. De aici

B. COVALIU Portret de fată — *ulei* 60 × 50 cm.

oarecare ariditate aparentă în cromatica sa, şi un grad destul de înaintat de schematizare în desen — pe alocuri indigent şi din pricini ce ţin de exerciţiu şi tehnică.

Dar plăcerea, refuzată la nivelul gustativ ori tactil, epidermic, se reîntoarce cu dobînzi datorită acestui sistem de amînare a ei. Mentală, e cu atît mai durabilă cu cît e pură, curăţită de toate scoriile, de zgura şi de mîzga vieţuirii imediate. La o treaptă superioară de conştiinţă, armonia, nu lipsită de dramatism, dar depăşindu-l, se restabileşte în procesul răfuielii dintre sufletul artistului şi viaţa obiectivă, desfăşurarea reală, concretă, a existenţei materiale. Coloritul sobru al lui Covaliu are o orchestraţie rafinată, peisajele lui sînt închegări muzicale de forme şi tonuri cromatice, cu efecte stenice asupra privitorului. Deşi gravă, muzica aceasta nu are nimic depresiv. Ea este, într-un fel, rezultatul încrederii artistului în forţele omului de a înţelege şi cuprinde în el lumea, nu pe calea chermesei optice, a focului trecător de artificii, ci descoperindu-i arhitectura internă, legile tăinuite ce se traduc sensibil printr-o atmosferă poetică persistentă în privelişti, răscolitoare de dispoziţii interne adecuate. Covaliu pictează priveliştile care-l ajută să se exprime pe sine. Este doar o selecţie a motivului din natură, şi nu o îndepărtare de ea. Nu e vorba de proiectarea artistului în peisaj, ci de consemnarea consonanţelor dintre privelişte şi artist, cu toată rigoarea şi disciplina celui ce se refuză accidentului şi caută permanenţe.

I. F.

BRĂDUŢ COVALIU
Peisaj — *ulei*, 50 × 62 cm.

# MIRONESCU

Ştefan Mironescu are o certă dotaţie pentru pictură, pe care o foloseşte aşa cum a apucat: nesistematic şi grăbit. Harnic din fire, lucrează mult, poate mai mult decît ar fi necesar pentru a crea; căci, preocupat să « facă » un peisaj, şi încă un peisaj, ba chiar şi un al treilea, atunci cînd are elan, el umple trei cartoane cu brio în loc să lucreze aplicat la unul, şi toate trei nu conţin decît una şi aceeaşi problemă de lumină, cu una şi aceeaşi vibraţie a senzoriului său la aceste efecte « pitoreşti » ale naturii. Nu ştiu de ce, am avut tot timpul, atît în atelierul său din Oraşul Stalin cît şi în expoziţia de la Bucureşti, senzaţia cu care am receptat prima dată, în regionala de la Oraşul Stalin, pînzele acestui artist: aceea că el renunţă la originalitate în numele unui ideal al perfecţiunii, care însă, lucru paradoxal, nu se poate atinge nici parţial măcar fără preocuparea de a fi tu însuţi. Nu spun că Mironescu e impersonal: artiştii braşoveni ne oferă din sînul colectivului lor exemple cu adevărat flagrante de « impersonalitate ». Cartografiile plastice ale unora dintre artiştii de şcoală germană prost înţeleasă sînt într-adevăr obiecte de precizie, la limita dintre artă şi documentare. Mironescu are ceva propriu; e o vibraţie senzorială sinceră în ce face. Doar că însuşirile acestea nu-i sînt cu exclusivitate rezervate. Ştefan Mironescu este un suflet cu vocaţia frumosului, dar nu caută să-şi echilibreze lăuntrul la alt nivel decît al senzaţiei vizuale, cu măruntele ei vibraţii emoţionale hedonice implicate.

Arta lui spune tot ce vrea el să spună, e drept, dar ceea ce vrea el să spună nu e de ajuns de interesant pentru orice categorie umană. Hedoniştii se pot mulţumi cu vibraţiile senzoriului. Dar oamenii integrează de fapt aceste vibraţii într-un univers mai complet, din care nu sînt izgonite semnificaţiile. Şi, la semnificaţii, nu se poate ajunge doar cu game pentru păstrarea unei digitaţii mai mult sau mai puţin abile, sau cu exclamaţii cromatice, adeseori deprinse din limbajul comun, plutind în aer într-un anumit climat cultural. Efortul personal de problematizare a peisajului este neapărat necesar pentru ca *priveliştea* să devină *pictură*. Altfel, fotografia în culori poate face cu mult mai exact (şi chiar mai atrăgător) decît o mînă, oricît de abilă.

Ne pare rău că tocmai Ştefan Mironescu care e un pictor bine intenţionat, a fost cel pe care au căzut sorţii să stîrnească aceste reflecţii teoretice, ce se aplică unei categorii largi de peisagişti, mulţi dintre ei cu mult mai fotografi decît acesta, care pare, pe alocuri, sensibil chiar şi la un grad de poezie a peisajului, destul de ilustrativ înţeles.

I. F.

ŞTEFAN MIRONESCU
*Stradă veche din Hunedoara — ulei*, 49 × 61 cm.

# ECOURI ARTISTICE DIN STRĂINĂTATE

## EXPOZIŢII

**Italia.** — La Roma a avut loc o expoziţie a artei secolului al XVII-lea în Europa, cu subitlul: realism, clasicism, baroc. Au figurat 315 dintre cele mai reprezentative picturi — expoziţia evidenţiind unitatea de viziune ce străbate operele de artă din acea vreme.

**R. P. Polonă.** — Graficianul T. Kubalski a expus în Palatul Culturii din Varşovia o serie de lucrări cu tema « Răscoala poloneză din 1944»
Tot în sălile Palatului Culturii se mai aflau expuse: « Grafica franceză din sec. XIX şi XX». o expoziţie a grupului artistic « 55 » şi o alta organizată de către U.N.E.S.C.O., prezentînd lucrări ale vechilor maeştri gravori japonezi.

**Brazilia.** — Cu toată împotrivirea autorităţilor, pictorii progresişti brazilieni au reuşit să-şi expună lucrările în cadrul tradiţionalei expoziţii, Salonul Naţional. Operele expuse înfăţişează aspecte din viaţa oamenilor muncii din Brazilia.

**Franţa.** — Revista « Gazette des Beaux-Arts» din ianuarie 1957 face cunoscută inaugurarea unei expoziţii de desene ale lui Leonardo da Vinci, în sălile Muzeului Jacquemart-André. In marea lor majoritate împrumutate de către Biblioteca Ambroziană din Roma, desenele expuse sînt de o valoare excepţională.

**U.R.S.S.** — Pictorii militari V. Dimitrievski, V. Pereiaslaveţ şi M. Samsonov au organizat o expoziţie în cadrul Casei Centrale a Armatei Sovietice, în care au prezentat o serie de lucrări ce vădesc profunzimea căutărilor lor creatoare şi tendinţa comună de a reflecta într-un mod cît mai pregnant realitatea ce-i înconjoară. Pereiaslaveţ, aviator de profesie, a executat cîteva interesante tablouri pe teme aviatice din care răzbate chipul eroului actual, călit în încercările trecutului război.

— În cursul lunii ianuarie a avut loc la Moscova o expoziţie a academicienilor — artişti plastici — la care a participat întreaga pleiadă a generaţiei mai vechi de artişti plastici sovietici. Citām: V. Bacşeev, G. Vereiski, I. Grabar, N. Crîmov, V. Meşcov, M. Sarian, C. Iuon, etc. Au fost prezentate o serie de lucrări remarcabile ca, de pildă, *Noapte albă*, de Nisski (peisaj); *Cap de bronz al lui Maiakovski*, lucrat de Kibalnicov; *Portretul pictorului mexican Diego Rivera*, de N. Tomski — care a prezentat, în cadrul aceleiaşi expoziţii, şi un remarcabil portret, intitulat *Muncitor din Stalingrad*.

— Cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la naşterea pictorului sovietic N. N. Ghe a fost organizată la Kiev o expoziţie a lucrărilor artistului, care contribuie la rezolvarea complexelor probleme puse de asimilarea moştenirii plastice în arta sovietică.

— La Ermitajul din Leningrad a fost organizată o expoziţie conţinînd 172 lucrări ale celor mai cunoscuţi pictori moderni italieni: Casorati, Rosai, Mesina, D. Stefano, Anna Salvatore, etc.

— În Muzeul de Stat din Chişinău a fost prezentată o expoziţie a operelor de artă occidentală, împrumutate de către Muzeul Ermitaj.

— La 27 martie, la Moscova, s-a deschis într-un cadru festiv o expoziţie de artă plastică romînească din secolul XX.

**Anglia.** — La Londra, Birmingham şi Newcastle pe Tyne a fost prezentată, la sfîrşitul anului 1956, expoziţia « Opere de artă din colecţiile universităţilor şi colegiilor din S.U.A.» (De menţionat că în alcătuirea fiecărei colecţii universitare se ţine seama de ţelul didactic ce şi-l propune: acela de a pune la îndemîna studenţilor o ilustrare, de-a lungul vremurilor, a diverselor şcoli şi curente artistice).

**Elveţia.** — Expoziţia Internaţională « Alb şi Negru », care are loc la Lugano la fiecare doi ani, în primăvară, cu începere din mai 1949, atrage numeroşi artişti din lumea întreagă, printre care Pablo Picasso, Georges Rouault, Jacques Villon, Hans Fischer şi alţii. Această expoziţie cuprinde lucrări din toate domeniile graficei moderne.

— Între 1 şi 16 iunie 1957 va avea loc la Lausanne o expoziţie internaţională a artelor grafice. Această expoziţie îşi propune să sprijine progresul tehnic în acest domeniu şi să înfăţişeze diferitele probleme care se referă la acest subiect.

**Germania.** — La Bonn s-a deschis o expoziţie consacrată « Artei Germane din sec. al XIX-lea ».

— La Muzeul de Artă din Recklinghausen a avut loc deschiderea expoziţiei « Laureaţii premiilor de stat pentru pictură germani, de la 1945 încoace», unde au fost expuse 220 de opere distinse cu Premii de Stat.

**S.U.A.** — La Muzeul de Artă Modernă din New-York s-a deschis expoziţia « Maeştri picturii engleze 1800—1950». Au fost făcute cunoscute publicului un număr de 119 lucrări, reprezentative pentru 31 artişti. Un interes deosebit l-au suscitat tablourile lui Turner şi Constable, a căror influenţă se poate urmări în pictură pînă în zilele noastre.

— La Galeriile Knoedler din New-York au fost vizionate pentru prima oară în mod public o serie de studii — păstrate la Orangerie, Paris — ale lui Claude Monet pentru *Nuferii*. S-au putut urmări, în aceste studii, tranziţii către modalităţile de expresie de mai tîrziu ale pictorului.

**Spania.** — La Bilbao a avut loc o expoziţie a maeştrilor artei spaniole contemporane. Această expoziţie, una dintre cele mai importante şi reprezentative din ultimii ani, a cuprins opere executate de către un mare număr de artişti spanioli contemporani.

**Suedia.** — În octombrie 1956 s-a inaugurat la Malmoe o expoziţie consacrată gravurilor lui Picasso.

## DIVERSE

— Calităţi de încercat mînuitor al efectelor grafice, cît şi darul de a interpreta şi evoca textul i-au atras lui Michel Ciry aprecieri elogioase în presa străină pentru ilustraţiile în aquaforte la Madame Bovary. (V. art. lui J. W. Strachan din « Connoisseur» februarie 1957).

— Premiul Internaţional Gugenheim pentru pictură a fost atribuit unui număr de cinci pictori din toate ţările. Aceştia sînt: Prof. Hans Hartung (Paris), Johann Werdehausen (Essen), Jeira da Silva şi Callyanis (Paris) precum şi pictorul sudafrican Van Heerden.

— Desene inedite de I. I. Sişkin au fost descoperite recent în cadrul unei colecţii particulare din Moscova – trei albume datate 1855 şi 1892. Desenele găsite reprezintă o îmbogăţire preţioasă a moştenirii marelui peisagist rus.

— « La Nouvelle Critique» Nr. 80 din decembrie 1956 a început publicarea studiului lui Charles Perussaux: « Rembrandt şi societatea olandeză. »

— Revista « Studio », Nr/februarie 1957 publică, sub titlul « Arta în Romînia de după 1944», un articol al acad. prof. G. Oprescu — privire de ansamblu şi caracterizare a principalelor trăsături ale artei noastre noi, cu evidenţierea realizărilor celor mai de seamă opere în domeniul picturii, sculpturii şi graficii.

— Cu prilejul împlinirii a 60 de ani, sculptorul maghiar Pal Patzay, laureat al Premiului Kossuth, a primit Ordinul Steagul Roşu.

— « Le Courrier U.N.E.S.C.O. » din ianuarie 1957 publică un articol bine documentat şi însoţit de reproduceri colorate, sub titlul « Nouă capodopere artistice din muzeele ruseşti». Sînt prezentate 9 tablouri puţin cunoscute ale lui Pablo Picasso, făcînd parte din colecţia Suşkin şi Morosov.

— Bursa canadiană Greenshields pentru pictura figurativă, din anul acesta, s-a împărţit între pictorii Sébire şi Bardone (selectaţi dintre 146 de expozanţi la Galeria Charpentier-Paris).

Decernarea îi prilejuieşte lui George Besson (în articolul « O ofensivă a picturii figurative», publicat în « Les Lettres Françaises» Nr. 643 din 14 februarie 1957) constatarea că arta figurativă franceză se dezvoltă pe căi sănătoase, şi că artiştii tineri nu vor cădea desigur în impasul la care duc lucrările facile ale majorităţii celor ce practică o artă nefigurativă.

(Amintim aci că, încă în Nr. 80, din decembrie 1956 al revistei « La Nouvelle Critique», criticul de artă Jean Rollin evidenţiază calităţile lui Sébire, pe care-l numeşte « o speranţă a tinerei picturi realiste»).

— La 28 ianuarie a avut loc la Moscova o şedinţă plenară a Comitetului pentru organizarea Expoziţiei Unionale de Arte Plastice pe 1957, care va fi consacrată împlinirii a 40 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie.

— Se anunţă proxima apariţie a volumului « Muzeul din Dresda — Convorbiri», comentarii ale lui L. Aragon şi Jean Cocteau asupra fiecărui tablou din cele 120 reproduse în volum.

— În cadrul Academiei de Arte Plastice din U.R.S.S. a avut loc o conferinţă organizată de Institutul de Teoria şi Istoria Artelor Plastice şi consacrată problemelor actuale ale teoriei artei sovietice şi problemelor criticii sovietice. În cadrul acestei conferinţe au prezentat rapoarte M. Alpatov (Studiul moştenirii artistice în critica plastică sovietică), I. Colpinski (Unitatea de metodă şi varietate a formelor dezvoltării creatoarea realismului socialist), N. Dmitrieva (Despre adevărul vieţii şi conceptul plastic în artă) şi V. Zimenco (Spiritul partinic în arta plastică).

— Cel de al XI-lea raport anual al Consiliului Artelor Plastice din Marea Britanie a scos în relief grelele condiţii create dezvoltării artelor plastice şi mai ales lipsa suficientă de interes a acestui consiliu în ceea ce priveşte vînzarea operelor creatorilor plastici (« The Studio » ianuarie 1957).

— Revista americană « Connoisseur» din decembrie 1956 a publicat o notă prin care se aduce la cunoştinţa cercetătorilor de istoria artei şi a publicului că pînza *Sf. Hieronym în camera sa de lucru*, aflată în colecţia Institutului de Artă din Detroit, S.U.A., considerată înainte vreme ca fiind executată de către Petrus Christus, elevul lui Van Eyck, a fost restaurată de curînd. Cu această ocazie s-a dovedit în mod neîndoios că această pictură aparţine în realitate marelui maestru flamand al sec. al XV-lea.

— Revista « Bollettino d'Arte » din septembrie 1956 a dat publicităţii rezultatul săpăturilor efectuate la Phaestos şi Gortina, de către Scoala Italiană de Arheologie din Atena.

Au fost descoperite fundaţiile unor palate aparţinînd epocii medii minoice, precum şi nenumărate obiecte din ceramică, de o execuţie şi tehnică grăitoare pentru înaltul nivel atins de arta şi civilizaţia din acea epocă.

## CĂRȚI DE ARTĂ

*Lionello Venturi* « Patru trepte spre arta modernă: Giorgione, Carravaggio, Manet, Cézanne» Columbia, University Press London: Cumberlege

*F. M. Godfrey* « Portrete de copii, de la Bellini la Cézanne.» (London, The Studio Ltd.)

*Esbjorn Hiort* « Ceramica daneză modernă» Copenhagen, Jul. Gjellerups Forlag.

*John Rothenstein* « Pictorii englezi moderni» Vol. II. London Eyre & Spottiswoode.

*Ingvar Bergström* « Naturile moarte olandeze din sec. XVII» London, Faber & Faber

*André Verdet* « Doi mari pictori, George Braque și Pablo Picasso, Genève, René Hister

*Geoffrey Webb* « Arhitectura în Anglia: Evul Mediu» Middlesex, Penguin Books

*Johannes Jahn* « Rembrandt» Leipzig, VEB E.A. Seemann — Verlag

*Konradt Kaiser* « Adolph Menzel» Berlin, Henschel — Verlag

*Heinz Lüdecke* « Albrecht Dürer» Berlin, Henschel — Verlag

*Edwin de T. Bechtel* « Jacques Callot» London, Thames & Hudson

Frederick Gore « *Arta abstractă* »

Alfred Schmeller « *Cubismul* »

Edith Hoffmann « *Expresionismul* »

Denis Mathews « *Fauvismul* »

Peter de Francia « *Impresionismul* »

Alfred Schmeller « *Suprarealismul* »

London, Metchuen & Co.

# CRONICA

### EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ILIE ARDELEANU

La Galeriile de Artă din Str. Academiei nr. 7, a avut loc, de la 5 la 29 decembrie 1956, expoziția pictorului Ilie Ardeleanu, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici în colaborare cu Fondul Plastic. Artistul a expus un număr de 45 de lucrări, realizate în ulei și tempera, înfățișînd felurite peisaje.

### EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI DESEN PETRU FEIER

În cursul lunii decembrie 1956, la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20, a avut loc Expoziția de pictură și desen a pictorului clujan Petru Feier. Au fost expuse 19 picturi în ulei și trei desene, realizate de artist în timpul unei călătorii, făcută anul trecut în R.D. Germană.

### EXPOZIȚIA DE SCULPTURĂ V. NĂSTĂSESCU

De la 8 la 28 decembrie 1956, a avut loc, la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru Nr. 20, expoziția de sculptură V. Năstăsescu, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici în colaborare cu Fondul Plastic, la care sculptorul a expus 8 lucrări.

### EXPOZIȚIA PICTORULUI DIMITRIE M. SADOVEANU

La Galeriile de Artă din Bd. Magheru nr. 20, a avut loc în cursul lunii decembrie 1956, expoziția pictorului Dimitrie M. Sadoveanu (1905—1955); au fost expuse 35 de lucrări, reprezentînd peisaje, naturi moarte, portrete și flori, realizate de artist în ulei și sanguină.

### EXPOZIȚIA DE PICTURĂ NUTZI ACONTZ

În sălile « N. Cristea » din Str. Brezoianu nr. 23—25, a avut loc de la 21 decembrie 1956 la 11 ianuarie a.c., expoziția de pictură Nutzi Acontz. Artista a expus 22 lucrări în ulei, dintre care multe peisaje, apoi naturi moarte, flori și o compoziție.

### EXPOZIȚIA DE PICTURĂ G. VÎNĂTORU

Între 21 decembrie și 11 ianuarie a.c. a avut loc în sala « N. Cristea» din Str. Brezoianu nr. 23—25, expoziția de pictură G. Vînătoru. Pictorul a expus 48 de lucrări în ulei, înfățișînd diferite portrete, compoziții și studii, peisaje, flori și naturi moarte.

### EXPOZIȚIA DE PICTURĂ R. IOSIF

În sălile « N. Cristea» din Str. Brezoianu nr. 23—25, a mai expus, de la 21 decembrie 1956 la 11 ianuarie a.c. și pictorul R. Iosif, 47 de lucrări, realizate în ulei, guașă și monotipie, înfățișând diferite peisaje, schițe de compoziții și flori.

### EXPOZIȚIA SCULPTORULUI V. D. LEORDA

De la 21 decembrie 1956 și în tot cursul lunii ianuarie, în sălile « N. Cristea» din Str. Brezoianu nr. 23—25, a avut loc expoziția sculptorului V. D. Leorda, care a expus un număr de 19 sculpturi, înfățișînd portrete, busturi și cîteva reliefuri.

### EXPOZIȚIA DE GRAVURĂ J. PERAHIM

În cursul lunii ianuarie a.c., a avut loc la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20, expoziția de gravură a lui J. Perahim, care a expus un număr de 26 lucrări — litografii și linogravuri — ultimele ilustrînd diferite proverbe și locuțiuni romînești.

### EXPOZIȚIA DE ACUARELE G. JUSTER

La Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20 a avut loc în cursul lunii ianuarie a.c., expoziția lui G. Juster; artistul a expus 29 de acuarele, înfățișînd cîteva portrete și compoziții, apoi peisaje, naturi moarte, animale și păsări.

### EXPOZIȚIA PICTORULUI BRĂDUȚ COVALIU

De la 18 ianuarie la 7 februarie a.c., în sala « N. Cristea» din Str. Brezoianu nr. 23—25, a avut loc expoziția de pictură Brăduț Covaliu. Artistul a expus 41 de tablouri în ulei, dintre care multe peisaje, 2 compoziții și cîteva portrete.

### EXPOZIȚIA PICTORULUI ȘTEFAN MIRONESCU

În sala « N. Cristea» din Str. Brezoianu nr. 23—25, a mai expus de la 18 ianuarie la 7 februarie a.c. și pictorul Ștefan Mironescu din Or. Stalin, un număr de 59 de lucrări — uleiuri și acuarele — peisaje și flori.

### EXPOZIȚIA TANIA BAILLAYRE

În luna februarie a.c., la Galeriile de Artă din Cal. Victoriei nr. 132, a avut loc expoziția artistei Tania Baillayre. Au fost expuse 53 de lucrări — acuarele, desene și gravuri, ce au înfățișat diferite peisaje, portrete și scene de muncă.

### EXPOZIȚIA PICTORIȚEI MICAELA ELUTHERIADE-GEORGESCU

De la 10 februarie la 2 martie a.c. a avut loc, la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20, expoziția pictoriței Micaela Eleutheriade-Georgescu. In expoziție au figurat 40 de picturi în ulei, 5 linogravuri, 4 picturi pe sticlă, 11 ilustrații de basm și un desen colorat.

### EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ SCHWEITZER-CUMPĂNA

În cursul lunii ianuarie a.c., a avut loc la Sala Dalles, expoziția retrospectivă Schweitzer-Cumpăna, organizată de către Muzeul de Artă al R.P.R., cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la nașterea artistului.

Cele 278 de picturi în ulei și 159 lucrări de grafică — desene și acuarele — ce au fost expuse, au oglindit multiplele preocupări ale artistului în diferitele perioade ale activității sale.

## EXPOZIȚII DE ARTĂ STRĂINĂ

### EXPOZIȚIA DE GRAVURĂ MEXICANĂ

În Pavilionul I.R.R.C.S. din bd. Magheru nr. 21, a avut loc, în cursul lunii decembrie 1956, o expoziție de gravură mexicană, organizată de către Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea. În expoziție au figurat 17 afișe și 74 de gravuri, semnate de 21 de artiști mexicani grupați în Atelierul de Grafică Populară.

### EXPOZIȚIA CARICATURA IN R. P. CHINEZĂ

În cursul lunii ianuarie a.c., a avut loc la București — Pavilionul I. R. R. C. S. din Bd. Magheru nr. 26 — expoziția « Caricatura în R. P. Chineză», organizată de către Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea. Au fost expuse 75 de caricaturi, oglindind diferite aspecte atît din viața internă a statului chinez, cît și din viața politică internațională.

### EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ PAUL HOGARTH

Sub auspiciile Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, s-a deschis, în cursul lunii februarie a.c., în sălile I.R.R.C.S din Bd. Magheru nr. 21, « Expoziția de grafică Paul Hogarth». Au fost expuse 12 ilustrații de carte și un număr de 111 lucrări — desene în creion de cretă, litografii, facsimile și acuarele — reprezentînd portrete, peisaje, vederi urbane, etc., pe care artistul britanic le-a realizat în timpul călătoriilor făcute prin multe țări ale globului pămîntesc.

### EXPOZIȚIA ARTA GRAFICĂ CHILIANĂ

În cursul lunii februarie a.c., Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, a organizat în Pavilionul său din Bd. Magheru nr. 21, o expoziție cu lucrări de grafică chiliană, în care au figurat 91 de lucrări, semnate de 19 graficieni. Realizate în acvaforte, pointe sèche, gravură pe linoleum, gravură pe zinc, litografie, linogravură, etc. lucrările artiștilor chilieni au cuprins compoziții, scene de gen, portrete și peisaje. În expoziție au mai figurat și un număr de 13 afișe.

LEI 12